التوليد العروضي

[بحث في قدرة العربية وكفاءة الأوزان]

د . ممدوح عبد الرحمن

رئيس قسم النحو والصرف والعروض

كلية دار العلوم

التوليد العروضي

[بحث في قدرة العربية وكفاءة الأوزان]

أ . د . ممدوح عبد الرحمن

رئيس قسم النحو والصرف والعروض

كلية دار العلوم

إهـــداء

إلى معلمتي الأصلية السيدة / جليلة حسنين منصور التي علمتني أبجديـــات الحياة والمعرفة ، وشمعتي التي تضئ لي السبيل بعد أن أظلمت عيناي وشــراعي الذي يشق لي الأجواء بعد أن ضاق الزحام بمنكبيّ ، وكهفي الــذي أخفــي فيــه ضعفي عن أعين الناس ، وساعدي وعوني يوم لم ينفعني جــهدي واجتــهادي ، وصديقتي بعد أن دفنت أصحابي في التراب ومركبي الذي يقلني بعــد أن ضــاق الطريق بقدميّ .

فعدت كذي رجلين ، رجل صحيحة

ورجل رمي فيها الزمان فشلت

وكنت كذات الظلع لما تحاملت

علي ظلعها بعد العثار استقلت

المقدمـــة

مقدمة

١-موضوع الدراسة

هناك مجموعة من الأنساق الإيقاعية الخاصة في العروض العربي هي الكامل والرجز والمتقارب والرمل والمتدارك والهزج ، تلك التي تشكل تفعيلاتها كُل على حدة الأنساق الإيقاعية الأخرى ، تلك التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين قد تكون إحداهما خماسية والأخرى سباعية في نسق معين أو تكون التفعيلتان سباعيتين في نسق آخر ولكن تختلف كل سباعية منهما في ترتيب الوحدات الأصغر وهي الأسباب والأوتاد مثل : الطويل والمديد والبسيط والوافر والمنسوح والسريع والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث ، والأنساق الإيقاعية موضع الدراسة هي التي قال الشعراء كلمتهم الأولى فيها ، فقد انطلقوا يجددون في استعمالات اللغة بالتأليف على انساق إيقاعية تختص بالنماذج الإيقاعية الموحدة التفعيلة ومن الشعراء من عمل بالنقد والتنظير فرصد هذه الظواهر بالإضافة إلى استعماله لها . ومن هنا شاعت الحرية في التأليف بدءا من هذه الأنساق وعلى نمطها ، مع التحرر من قيود القافية المحكمة بحركاتها وحروفها ونظامها .

فالعروض القديم مكتمل الخصائص الفنية لشكل شعره ، وهناك بعض المحاولات من قبل دراسي أشكال الموشحات والشعر الحر بالرجوع إليه والأخذ منه بعد إجراء بعض التغيير فيلجأ بعضهم إلى التنويع في التقفية وإلى المزج بين البحور ويلجأ الآخر إلى الاعتماد على التفعيلة ولكن الواضح كذلك فعروض الموشحات وعروض الشعر الحر كل له مصطلحات خاصة وأسلوب خاص في رصد إمكانات النغم لهذه الأشكال .

يتضح من رصد كل النبي أن الظواهر الشعرية قد كانت ركائز لغوية بالدرجة الأولي ، ثم امتدت لتتصل بالركائز البلاغية والنحوية ، والتعامل مع كل هذه الركائز قد أدخلها دائرة (العدول) أو (الاتساع) لنقل الصياغة من المستوي المألوف إلى غير المألوف .

وقد كان الهم الأول لهذه الدراسة هو الكشف عن نظام هذه البنى جزئياً وكلياً على صعيد واحد .

وإيقاع الشعر جزء من إيقاع اللغة ، ومن ثم فإن فهماً لهذا الإيقاع بحاجة إلى عون لغوي يكون هادياً منيراً سبيله .

٢-مادة البحث :

مجموعة من الأنساق الإيقاعية موحدة التفعيلة هي (الكامل - الهزج - الرجز - الرمل - المتقارب- المتدارك) ، تلك التي تسهم تفعيلاتها في تشكيل كل بحور الشعر العربي التي تصاغ في إطارها تراكيبها وتشكيلاتها ، بالإضافة إلى مجموعة من النماذج الشعرية تطابق هذه الأنساق وتبين التنوع في التراكيب كما تتضمن ألوان التجديد والخروج على كم هذه الأنساق .

٣-الدراسات السابقة :-

١- في البنية الإيقاعية للشعر العربي . نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن - د. كمال أبو ديب .

٢- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث د . محمد عبد المطلب .

٣- بناء لغة الشعر - جون كوهين ترجمة د . أحمد درويش .

٤-أهداف الدراسة :

بيان أن ما ذهب إليه الدكتور كمال أبو ديب في كتابه (البنية الإيقاعية لعروض الشعر العربي) من افتراض أنه بالإمكان إيجاد بديل لعروض الخليل ، بل بديل جذري ، واستعماله مصطلح (تشكيلات إيقاعية جديدة لم يكن إلا تشكيلات لغوية ناجمة عن التطور في استعمال اللغة بتأليف مفرداتها وفق

استعمالات خاصة استثمرت فيها خصائص اللغة على نطاق واسع فقابل ذلك تولد أبنية عروضية تبدو في شكلها جديدة ، لكن أساسها هو الوحدات التي استعملها الخليل والتي بناها على أبنية العربية بدءاً من المتحرك والساكن والتفاعيل التي تطابق الأبنية الصرفية للمفردات . والتطور الذي أصاب الصيغ من ناحية والتراكيب عند صوغ المفردات في هيئات تركيبية معينة هو الذي عكس التوسع في استعمال الزحافات في الأبنية العروضية فالمسألة عكسية فليس التطور في الأبنية العروضية ، وإنما في استعمال اللغة فما ظنه الدكتور أبو ديب تحولاً في النظام العروضي وسماه بديلاً جذرياً إنما هو مجموعة تحولات في اللغة وقد أراد الدكتور أبو ديب وصم عمل الخليل بالعيب لكنه كشف دون أن يدري فكرة التوليد في الأبنية العروضية التي هي انعكاس للتحولات في استعمالات اللغة .

ففي العصر الجاهلي استعملت التراكيب العربية استعمالاً خاصاً ، فطابقت تواليف عروضية خاصة ومحدودة شاعت في ذلك العصر وهي أنساق الطويل والمديد والبسيط والرمل والسريع والرجز والخفيف والمنسرح والوافر والكامل .

وبتطور استعمالات اللغة ظهرت أنساق إيقاعية أخرى كالمقتضب والمتدارك او الخبب والمجتث والمضارع والهزج .

وبدءاً من القرن الثاني شاع استعمال المجزوءات والمشطور والمنهوك فزاد عدد الأنساق الإيقاعية بزيادة التطور في استعمال اللغة . وحين دخلت اللغة في إطار اللحن والانحراف من النسق الفصيح بشيوع الزجل والألوان الشعبية قيل (صاحب ألف وزن ليس بزجال) .

٥-المنهج :-

منهج هذا البحث وصفي يعتمد على التحليل لكل من الظواهر والآراء والنماذج الشعرية .

ولقد جاءت أبواب هذا البحث مرتبة وفقاً لما يخدم فكرة التوليـد ، فالبـاب الأول في التوليد في الأعاريض والأضرب من خلال وحدة التفعيلة وجاء البـاب الثاني في التوليد في الإيقاع وجاء الباب الثالث في التوليد ونواتجه .

وبعد ... فلله الحمد ومنه المنة وهو وحده سبحانه وتعالى ولي التوفيق .
والشكر من بعد لكل من أسهم في إخراج هذا العمل على هذا النحو .

د. ممدوح عبد الرحمن

أستاذ العلوم اللغوية المساعد بكلية دار العلوم

الباب الأول

التوليد في الأعاريض والأضرب من خلال وحدة التفعيلة

الفصل الأول

(البناء اللغوي)

١- التطور اللغوي العروضي:-

حين بدأ الخليل بن أحمد يسجل أوزان الشعر العربي ، نظر في الشعر الجاهلي ليستخلص منه هذه الأوزان ، فعرف منها خمسة عشر وزناً استعملها الجاهليون في أشعارهم مع تفاوت في طبيعة هذا الاستعمال من حيث الكثرة والقلة . ثم جاء أبو الحسن الأخفش فاستدرك على الخليل وزناً آخر استعمله الجاهليون نادراً ولكنه مع ذلك وُجد في شعرهم ، ومن هذا يتبين لنا أن أوزان الشعر العربي التي ضاع فيها الشعراء قصائدهم كانت معروفة وتامة التكوين منذ العصر الجاهلي . ولهذا لم يكن أما الشعراء بعد الجاهلية بد من استعمالها ما دام أسلافهم قد كتبوا شعرهم فيها ، وما داموا يجدون في هذا الشعر القديم القدوة والمثال .

والحقيقة أن استمرار الأوزان العربية القديمة حتى يومنا هذا لم يكن مجود مسألة تقليدية او قصوراً من الشعراء عن الابتكار والتجديد ، ولكن هذه الأوزان الستة عشر تمثل في الواقع تنوعاً موسيقياً واسع المدى يتيح للشعراء أن ينظموا في دائرته كل عواطفهم وخواطرهم وأفكارهم ، دون أن يجدوا تضييقاً أو حرجاً يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة وما تقضتيه من موسيقي وإيقاع خاصين .

وهذا التنوع في موسيقي وإيقاع الشعر العربي الذي قد لا نجد له مثيلاً في أشعار الأمم الأخرى ، لم يكن يقترن بأي قيد غير القافية الموحدة. ولكن إذا أدركنا غني اللغة الغربية بالألفاظ التي تجري على نسق موسيقي واحد ، وثقافة الشعراء اللغوية الواسعة ، علمنا أن هذا القيد لم يكن عنيفاً بالنسبة للشعراء ، ولم يكن عقبة أمامهم للإبداع [١].

إن معالجة الشعر من خلال " بناء لغته " تدخل في نسيج اهتمامات الدارس العربي وقد يكون مجدياً أن يقرأ الباحث والناقد والمتذوق العربي المعاصر صورة

---

(١) انظر د. محمد مصطفي هداره : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ٥٦٦ ط١ بيروت ١٩٨١م.

عصرية من هذه المعالجة مضافاً إليها خلاصة التقدم الـــذي عرفتـــه الدراســـات اللغوية وكادت به تلحق بالعلوم التجريبية في صراحة قوانينها تقدم بذلك نموذجـــاً لبقية ألوان الدراسات الإنسانية ، وكيف أمكن استثمار حصاد هذه الدراسات[١] .

فاللغة ظاهرة اجتماعية مكونة من مجموعة من الرموز الصوتية ، يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ، على حد قول ابن جني [٢]، وتأتلف من أنظمة جزئيـــة ، هي :

١- النظام الصوتي .
٢- والنظام الصرفي .
٣- والنظام النحوي .
٤- والنظام الدلالي [٣].

والنظام الصوتي ينتظم أصواتاً تمثلها حروف الـــهجاء ، وعدتـــها تســـعة وعشرون حرفاً ، هي :

أ ، ا ، ب ، ت ، ث ، ج ، ح ، خ ، د ، ذ ، ر ، ز ، س ، ش ، ص ، ض ، ط، ظ ، ع ، غ ، ف ، ق ، ك ، ل ، م ، ن ، هـــ ، و ، ى .

يُضاف إليها أصوات لين قصيرة تسمي الحركـــات ، وهـــي : الضمـــة ، والفتحة ، والكثرة .

ولكل صوت مخرج وصفة ، والصوت المجرد المعزول لا معني له فـــي ذاته ، ولكنه إذا اتصل بغيره نشأ من هذا الاتصال ما يسمي : " كلمـــة " ؛ نحـــو اتصال الياء بالدال - مثلاً - يوجد كلمة : " يد " واتصال العين باليـــاء فـــالنون ؛

---

(١) انظر بناء لغة الشعر جون كوين ترجمة د . أحمد درويش ص ١٢ القاهرة ١٩٨٥م.

(٢) انظر ابن جني : الخصائص : ٣٣/١ تحقيق محمد على النجار ، عالم الكتب ، بـــيروت ط٣ ،١٩٨٣ م.

(٣) انظر الألسينة العربية : ريمون طحان ٢١/١-٢٥ دار الكتـــاب اللبنـــاني ، ط١ (١) ، بيروت ، ١٩٧٢م .

يوجد كلمة : " عين " ... وهكذا تنشأ الكلمات ثنائية أو ثلاثية او رباعية ... ولكل كلمة معني جزئي ، أي مفرد ، فإذا لم تدل على معني وُضعت لأدائه فليست كلمة، وإنما هي مجرد صوت .

وهذه الكلمات من حيث الصيغة والاشتقاق والوظيفة والتركيب ينتظمها النظام الصرفي ، الذي يشتمل على قواعد وأصول تعرف به أحوالها . وهي في حالة الإفراد لا تؤلف أو تكون كلاماً له معني ، بالرغم من أن لها معني جزئياً في ذاتها لا يتحدد بصورة قاطعة إلا إذا نظمت او دخلت في علاقة مع كلمة أو كلمات أخري على نحو معين ، وحينئذ نطلق على المكون أو المؤلف تركيباً له قواعد وضوابط تحكم بناءه ، وتنظم طريقة تركيبه وتأليفه . هذه القواعد وتلك الضوابط هي ما نُطلق عليها " النظام النحوي " أو " النظام التركيبي " .

وكما تدخل الكلمات في علاقات تركيبية تدخل ، أيضاً ، في علاقات دلالية تجري وفق نظام معين هو " النظام الدلالي " وهذه الأنظمة ، جميعاً ، مترابطة تصبُّ في نظام واحد متناسق هو النظام اللغوي ، وهو الذي يصل بينها جميعاً ، وإنما نميزها ، على المستوي النظري ، بغرض البحث والدراسة فقط (١).

أما القانون الصوتي ، فيشمل الطاقات الصوتية الكامنة في الحرف ، أو المقطع الصوتي ، وهي طاقة تمثل قدرة الحرف الممكنة على التنغيم ، وتتوزع هذه الطاقات في خصائص مثل : الجهر والهمس ، الشدة والرخاوة ، التفخيم والترقيق وغيرها ، تمكن الحرف من التناغم - أو توضح عدم التناغم - مع الحرف التالي ، حتى تتشكل الكلمة ، وتدخل في سياق اعم من دلالتها المفردة خارج السياق الخاص بها وبالعمل الذي يحتويها .

وأما القانون الصرفي : فيتناول هذه الكلمة ، من حيث بنيتها ، وتحولاتها الصوتية ، وحركات حروفها . أي يفسر لنا بنية الكلمة ، ومن ثم يوضح لنا ،

---

(١) انظر : المغني في علم الصرف د . عبد الحميد مصطفي السيد ص ١٢ عمان ، الأردن ط١ ١٩٩٨م .

إمكانية اتفاقها مع غيرها ، من الناحية الصوتية . ونلاحظ هنا أن القانون الصرفي مهم في تفهم نوعية الأصوات المكونة للكلمة ولهذا يفيد - أكثر في فهم صوتيات القافية الشعرية ، والتجنيس النثري وسجعه .

ويأتي القانون الثالث ، وهو القانون الموسيقي ، ليفجر هذه الإمكانيات الصوتية والصرفية ، في قانون أعم ، يربط هذه الخصائص الصوتية في نسق عام. يشمل البيت في صيغ وزينة ، خاصة بالشعر أو النثر على السواء .

وهنا نقول إن الشاعر المتنبي يملك موسيقي شعرية عالية ، أو أن الطاقة الغنائية في شعر البحتري أقوي - منها - عند أبي تمام ، او ان المقامات تملك تناغماً صوتياً أكثر من النصوص النثرية الأخرى ... وهكذا . ولهذا يجب أن نراعي هذه القوانين الثلاثة عند تحليل النص الشعري العربي ، على المستوي الصوتي ، لأنها مجتمعة تشكل البنية الموسيقية للنص الشعري [١].

وإذا كانت اللغة منتظمة تشتمل على أنظمة رمزية ، فإن النظام الصوتي أحد هذه الأنظمة المتشابكة المعقدة . ونفترض استقلال هذه الأنظمة في الذهن ، ليسهل تتبع عناصر البناء الشعري خلال تشكل الأنساق وانحلالها في النسيج العام.

وبنية الصوت أولى البنيات التركيبية في القصيدة . فأية قصيدة بعدها أصغر وحدة صوتية يمكن عن طريقها التفريق بين الكلمات وتمييز أشكالها ، والصوت بهذا المفهوم " يمكن أن يؤدي وظيفيتين : إحداهما إيجابية ، والأخرى سلبية ، أما الأولي فحين يساعد على تحديد معني الكلمة التي تحتوي عليه وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى [٢].

---

(١) انظر : موسيقي الشعر العربي قضايا ومشكلات د . مدحت الجيار ص ٢٥ دار المعارف القاهرة ط٣ ١٩٩٥م .

(٢) انظر د. حلمي خليل : الكلمة (دراسة لغوية ومعجمية) ص ٤٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م.

وبمعاونة علم اللغة نستعمل هذه الوحدة الصوتية الصغرى باسم الفونيم بمعناه التجريدي العام الذي يقصد به النوع لا الأفراد او الصور الجزئية [١].

فالشعر عملية بناء لغوي تتم بطريقة مخصوصة على مستويات متعددة (صوتي ، تركيبي ، معجمي ..) سعياً إلى تقديم رؤية خاصة ومتفردة للواقع ، وتكتسب هذه الرؤية تفردها من خصوصية هذا البناء ، ومن خصوصية التشكيل الجمالي لعناصره ومستوياته ، على أن القول بتعددية مستويات البناء الشعري لا يعني تراكماً وتراتباً ، ومن ثم ، انفصالاً واستقلالاً للعناصر اللغوية على المستوي الواحد ، وللمستويات بعضها مع بعضها ، بقدر ما يعني تركيباً معقداً متداخلاً تتحقق به بنية النص تنتظم - بدورها - كل العناصر والمستويات ، معني هذا أن كل عنصر وكل مستوي يتسم بطابع دلالي ، ف " .. الشعر معني يبني بنية معقدة ، وكل عناصره المكونة له عناصر داله... [٢]" من جهة أنها تحققات للبنية ، فلا مجال - هنا - للحديث عن مضمون أو شكل أو لمحاولة الفصل بين البنيتين بنية الموقف ، ف " ... لا يمكن - إذن - أن يفصل بين البنيتين ..... فمن خلالهما تنشأ وحدة القصيدة " [٣].

والنص الشعري يتشكل لغوياً وجمالياً من خلال انتظام الأدلة اللغوية وتتابعها في عدد من الأبنية النحوية / التركيبية ، ومعني هذا أن النص الشعري - في مجموعة - بناء نحوي يعكس تعاملاً خاصاً للشاعر مع النظام النحوي للغة ، وهو تعامل يجمع بين مراعاة البنية الأساسية لنحو هذه اللغة التي يكتب بها الشاعر وبين محاولة الخروج عليها بدرجات متفاوتة تبلغ أقصاها في حالة

---

(١) انظر د . كمال محمد بشر : علم اللغة العام (الأصوات) ص ١٦١ - ١٦٢ ط٧ دار المعارف بمصر .

(٢) انظر : تحليل النص الشعري بينة القصيدة يوري لوتمان تحقيق . محمد فتوح أحمد ، ص ٥٩ ، دار المعارف القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥ م.

(٣) انظر : مداخل إلى علم الجمال الأدبي د. عبد المنعم تليمه ، دار الثقافة ، القاهرة ص١٠٠ ، ١٩٧٨م .

التركيب البلاغي بتحطيم قواعد الربط بين الأدلة ، وتأخذ الأنماط النحوية (العامة والخاصة) في التراكيب والتآلف محققة - في النهاية - نصاً له خصوصيته ، لا ينتمي للنظام النحوي العام بقدر ما ينتمي لنظام نحوي خاص صنعه الشاعر وشكله بطريقة مخصوصة ، ومن ثم يغدو البناء النحوي للنص الشعري بناءاً دالاً في مجمله ، وليس فقط تلك الأنماط المغايرة لبنية النحو الأساسية ، ويستتبع هذا أيضاً عدم إمكان اختزال البناء النحوي للقصيدة في وحدة صغري (الجملة) ، فالجملة لا تقدم وصفاً كافياً لهذا البناء النحوي المتراكب والمتنوع ، مما يقتضي ضرورة تجاوزها إلى رصد مختلف أنماط الجمل والأبنية النحوية والعلاقات القائمة بينها داخل النص [١].

فالقوانين التي يخضع لها الشاعر في تأليف الجمل بعامة ، هي قوانين التوافق الصوتي وعدم التنافر ، ومن هنا تتمثل الموسيقي الشعرية في إطارين أساسيين :

الأول : التوافق الإيقاعي الذي يمثله الوزن .

والثاني : التوافق الصوتي ، الذي يتمثل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري ، ويتمثل هذا التوافق الصوتي في مظهرين :

الأول : توافق صوتي يحاول فيه الشاعر اختيار كلمات بعينها ليحدث بها جناساً صوتياً .

والثاني : توافق صرفي ، هو الذي يتحقق من خلال ما يسمي بالإيقاع الداخلي . للكلمات التي يتمثل في توافق الوزن الصرفي للألفاظ في البيت . ولا شك أن اللغة العربية تتيح للناظم فرصة كبيرة للنظم بها ، فأكثر ألفاظها تتحد في مجموعات يجمعها وزن صرفي واحد فهناك على سبيل المثال مجموعات لفظية وزنها : فَعَل، فَعُل ، فَعِل ، فُعُل ، فِعْل ، وهناك فاعل ،

---

(١) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ص ٢٧٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

فاعول ، فَعُول ، فَعيل ، مفعول متفاعل وتُفاعل ومفتعل ، ومستفعل ، " فالألفاظ العربية والتراكيب العربية تجري على السليقة الموسيقية [١]".

واللغة العربية لغة الوزن في أصلها ومنشئها وفي معناها ومبناها ، كما أنها لغة التوافق الصوتي والإيقاعي ، فالحروف تتبدل وفقاً لقانون التماثل والتوافق الصوتي .

فالقاعدة الصرفية ليست قاعدة جامدة ، ولكنها تخضع لقانون التماثل والتوافق الصوتي وهذا القانون هو الذي يجعلنا نحذف بعصر الحروف كما في فعل الأمر والفعل المجزوم إذا كان أجوفاً مثل : قال : قل أو إذا كان مثالاً مثل (وثق : ثق ، ولم يثق) فالقوانين الصرفية تخضع لقانون التماثل الصوتي .

واللغة العربية هي " لغة التوافق والوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام في اللغة العربية ".

ولو تأملنا لغتنا العربية لوجدنا أن أنساقها ونظامها ، في بناء الجملة ، وفي بناء الكلمة ، هو ذلك النظام الذي وصلنا في الشعر القديم .

لقد نمت هذه اللغة في أحضان الشعر الجاهلي ، فالشاعر القديم قد اتجه إلى اللغة التي كان متصلاً بها ، لكونه عضواً في مجتمع يتحدث بهذه اللغة ، وراح ينتقي منها كلماته ويصوغ من تلك الكلمات أنساقه الشعرية محاولاً التوفيق بين هذه الكلمات وبين النسق الذي يحقق به إيقاعاً ، ومن هنا كانت حاجته الماسة إلى كلمات جديدة ومشتقات جديدة وأبنية جديدة تتوافق مع تلك الخصوصية التي سيقدم بها ذلك النوع المتميز من الكلام ، لقد كانت حاجته إلى هذه الكلمات والمشتقات ، وحاجته إلي تهذيب تلك الكلمات وتثقيفها شديدة.

إن وجود أكثر من صيغة لجمع تكسير واحد ثلاثية أو رباعية أو خماسية على سبيل المثال لا يمكن أن يؤوًل فقط باختلاف القبائل أو اللهجات ، وإنما هنالك

---

(١) انظر عباس العقاد : اللغة الشاعرة ص ٣٥ مكتبة غريب بمصر .

هذا الإطار الجديد الذي بدأ ينتظم الكلمات فينظمها وبينها على نحو يتفق مع هـــذا الإطار المتميز [١]إلى جانب اختلاف اللهجات في بعض الاستعمالات .

فالصورة الصوتية المنطوقة تحكمها في العمق أبنية أخري صرفية ونحويـة ووزنية معينة ، والشاعر لم يخترع الكلمات ، ولم يخترع النظام النحـــوي ، ولـم يخترع الوزن الذي اختار عليه قصيدته ، ولكنه اختار " النظم " الذي هو عبـــارة عن توفي معاني النحو في معاني الكلم " وجملة الأمر انه لا يكون ترتيــــب فـي شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة إن لم يقدم فيه ما قدم ، ولم يؤخـو ما أخر وبدئ بالذي ثني به او ثني بالذي ثلث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلـك الصفة . وإذا كان كذلك فينبغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يجعل له من الصورة والصفة ، أفي الألفاظ يحصل له ذلك أم في معاني الألفاظ ، وليس في الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر ، أن ليس ذلك في الألفاظ وإنما الذي يتصـــور أن يكون مقصوداً في الألفاظ هو " الوزن " وليس هو من كلامنا في شيء لأنا نحــن فيما لا يكون الكلام كلاماً إلا به ، وليس للوزن مدخل في ذلك [٢]" والــوزن فـــي نص عبد القاهر يشمل الوزن والقافية على أساس أن النظم يشمل الكلام العربـــي والكلام العربي إما نثر فني أو شـــعر فالشـــعر مـــن الكـــلام لكنـــه علـــى وزن مخصوص.

ففي قول المتنبي [٣]:

ما لنا كلنا جَوٍ يا رســــول	**أنا أهوى وقلبك المتبــــول**
كلما عاد من بعثــت إليـــها	**غار مني وخان فيما يقــــول**
أفســـدت بينـــنا الأمانات عينا	**ها وخانت قلوبهـــــن العقول**

---

(١) انظر موسيقي الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية د. حسني عبد الجليل يوســـف ج ص ١٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ٣٦٤ قرأه وعلق عليه محمود محمد شـــاكر - الخانجي مصر .

(٣) ديوان المتنبي : ٤٢٩ دار صادر بيروت .

تشتكي ما اشتكيت من ألم الشو	ق إليها والشوق حيث النحول
وإذا خامر الهـــوى قلب صب	فعليه لكل عبـــير دليـــل
زودينا من حســـن وجهك مادا	م فحسن الوجـوه حال تحول
وصلينا نصلك في هــذه الدنــ	يا فإن المقـــام فيــها قليل

كان أمام المتنبي عدد من الأوزان الأخرى يختار منها ما يشاء ، وعندمـــا قال البيت الأول من هذه القصيدة حدد مجري هذه القصيدة كلها من حيث الـــوزن ومن حيث القافية ، بل إن كلمة " المتبول " قد حددت عندما وصل في قوله إلـــى " أنا أهوي وقلبك .. " بناء على الوزن من جانب وعلـــى اختيـــار القافيـــة مـــن التصريع في الشطر الأول وما يتطلبه المعني من جانب آخر . وفي البيت الثـــاني عندما نصل في قراءته إلى " وخان فيما .. " لابد أن يسبق إلى اللســـان الفعـــل " يقول ". وفي البيت الثالث قد يطرأ السؤال : ما الذي أدي إلى تقديم المفعول فـــي الجملتين : " أفسدت بيننا الأمانات عيناها " وخانت قلوبهن العقول " لقـــد تحققـــت المعاني النحوية التي هي مناط النظم عند عبد القاهر باختيـــار الفعـــل والفـــاعل والمفعول به واختيار الكلمات التي شغلت هذه الوظائف ، أو على حد قولـــه عـــن شطر لامرئ القيس :

"خبرنا عنك ، أتري أنه يتصور أن يجب لألفاظ الكلم التي تراها في قوله :

قفا نبك من ذكري حبيب ومنزل

هذا الترتيب ، من غير أن يتوخى في معانيها ما تعلم أن امرأ القيس توخـــاه من كون " بنك " جواباً للأمر ، وكون " من " معدية له إلـــى " ذكـــري " وكـــون " ذكري " مضافة إلي حبيب ، وكون " منزل " معطوفاً على " حبيب " فإن شـــككت في استحالته لم تكلم[١] .

" لاشك أن المتنبي كان يقصد هذه الكلمات في مواضعها " يقول - العقول - النحول - دليل - تحول - قليل " وبقية كلمات القافية في القصيدة ، وبالإضافة إلـــى

---

(١)انظر د. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ٣٦٣ .

ذلك يقصد إلى جعلها مرفوعة وهذا جانب من النظم ، وهي كلمات تشكل أهمية خاصة ولذلك أبرزها مشبعة أواخرها في هذا الموضع الذي يجمع بين التوافق الصوتي وللاختلاف الدلالي[1] .

والبنية الصوتية والعروض العربي للغة العربية يقومان على الوزن فقد كانت اللغة العربية - ولا تزال - لغة وزن . فكل كلمة عربية الأصل ، تخضع للميزان الصرفي ، وبهذا تتميز الكلمات غير العربية . ويعني هذا أن اللغة العربية ذات بنية قياسية ، تجريدية ، تكثر - لذلك - فيها - من الناحية الثانية المشتقات ، كاسم الفاعل ، واسم المفعول ، واسم المرة واسم الهيئة ، واسم الزمان ، واسم المكان ، والصفة المشبهة ، وصيغ المبالغة وغيرها من المشتقات الصرفية ، التي توفر لمن يصوغ الكلمة العربية ، فضاء متنوعاً من الصيغ والمشتقات من كل فعل ثلاثي ، وغير ثلاثي بمساعدة فعل آخر ، الأمر الذي تتراكب فيه الصياغة الصرفية ، مع إحدى تفعيلات العروض الخليلي في كثير من الأحيان . فيمكن للشاعر أن يبني صدر بيته العروض ، والضرب) على صيغة فاعل ، أو مفعول، أو فعول ، او غيرها من الصيغ الصرفية التي تساعد التشكيل العروضي : أما إن كان من شعراء التفعيلة ، فله مسارب أخري في التدوير ، والتصريع والتسكين ، وغيرها من الحيل الصوتية التي تساعده على إكمال التفعيلة أو إكمال السطر الشعري ، ولهذا كان من الطبيعي ، لهذه اللغة ، أن تكتشف لنفسها نظاماً صوتياً وموسيقياً ، يناغم بين (الفوينم) و(المورفيم) والبيت أو السطر الشعري . فكما تخضع لغتنا العربية - في مجملها - لقانون صوتي مشتق من هذا القانون العام ، وإن كان يتميز بخصوصية نغمية ، وتسمية لتفعيلاته ، ووضع لنظام ترابتها في البيت الشعري . وما قد يعتريها من تغيرات في بنيتها الصوتية ، ترغم الشاعر

---

(١) الجملة في الشعر العربي : د. محمد حماسة عبد اللطيف ص ١٢٣ الخانجي القاهرة ط١ ، ١٩٩٠م .

على الحذف أو الإبدال فيما يسمي بالزحافات (المفـردة او المزدوجـة) والعلـل (بالنقص أو بالزيادة) [١].

إن كلمة " ميزان " تعني الدقة في الوزن ومن ثم فإن العروض جاء دقيقـاً بحيث يفرق في البحر الواحد الأنواع التي تولدها اختلاف الأعاريض والأضرب ، ومن ثم جاء يحمل ستة عشر بحراً متفقاً عليها ويضم ما يصل إلى ست وثلاثيـن عروضاً وستة وستين ضرباً وأكثر من ذلك عند بعضهم وهو تنوع فرضته الدقـة التي اعتمد عليها الخليل في استنباطه لهذه الأوزان مما نظم العرب عليه ، وحتـى التفاعيل التي ترد في سائر البيت من غير العروض والضرب تعتريها الزحافـات والعلل إلى غير ذلك مما أوضحه الخليل ، وأكثر من هذا ذهب الخليل إلى ابتكـار الدوائر التي تتركز أهميتها في الدلالة على طبيعة البحث الرياضي عنـد الخليـل وطريقة الاستنتاج للأوزان [٢].

ولاشك أن الوزن يمثل مباينة واضحة للغة الشعر ، إذ تسير الجملـة فـي الشعر سيلاً منظماً يعتمد على توالي المقاطع الصوتية فيها توالياً يحكمـه النمـط الذي تختاره القصيدة لإيقاعها العروضي ، وقد تنتهي الجملة قبل نهايـة البيـت ، وتبدأ جملة جديدة لا تنتهي بنهاية البيت ، وقد تنتهي الجملة بنهاية البيت . وسـواء أكان هذا أم ذاك فإن آخر البيت محكوم بمقطع معين لابد من تكراره في كل بيت؛ لأن القافية تحتويه ، ومن هنا تتنازع الجملة عوامل أخري ، غيرها فـي النـثر ، تعمل على ضبطها وعدم مخالفة توالي النظام المقطعي والنظام القـافوى فيـها . ومن هنا تعمل هذه العوامل في كثير من الأحيان على اختيار كلمات معينة يتوافـر لها ما يعين على هذا الضبط الإيقاعي في المقاطع الصوتية ، وتعمل في الوقـت نفسه على دفع بعض العناصر إلى الصدارة وتأخير بعضها الآخر حتـى تسـتقر القافية في موضعها المقدر متآخية مع مثيلاتها في القصيدة غير نابية ولا جافيـة ،

---

(١) انظر موسيقي الشعر العربي قضايا ومشكلات د./ مدحت الجيار ، ص ١٤٩ .

(٢) انظر المدارس العروضية فى الشعر العربي - عبد الرءوف بابكر السـيد ص ٤٧٤ ط١ طرابلس ليبيا ١٩٨٥ .

ومتلائمة مع السياق الدلالي للقصيدة بما يبذله الشاعر من جهد في تنظيم علاقاتها النحوية المتوافقة في البناء التصويري والمعطي السياقي [١].

والقوانين الموسيقية الشعرية ، قوانين لغوية في الأساس ، ففي اللغة : موسيقي الصرف الثابتة : الخاصة بتصريف الأسماء والأفعال والأوزان ، وفي اللغة موسيقي الحروف ومقاييس تصويتها أو نطقها . ويجمع الميزان الشعري كل هذه الخصائص دفعة واحدة ، لأن موسيقي الشعر ، عملية معقدة ، تتحمل فيها موسيقي النص مسئولية توصيل كل شيء عند تركيب العبارة أو الجملة .

لذا تتداخل - في موسيقي الشعر - قوانين اللغة والصرف والتركيب الصوتي الأمر الذي يضطر الدارس إلى تحليل هذه المستويات المتعددة بدرجات متفاوتة ، لتكون محصلتها هذا النغم العام - حامل التصوير والدلالة والتركيب ، والرؤية الشعرية للكون والذات ، والواقع .

ومن ثم يصبح الوزن - كغيره من العناصر - خاضعاً لتجربة الشاعر ، وللحظة تشكيله للنص . صحيح يكون الوزن وقافيته ، جوهر تمييز النوع الأدبي (الشعر) عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى ، ولكن تظل هناك عناصر جوهرية لا يتحقق الوزن إلا بها . أولها : التصوير الشعري ، وهو الصياغة المجازية .

كما يظهر الوزن وحده مجرداً ، ذا خصائص كامنة ، لا تأخذ جوهرها الشعري إلا بالتركيب والتشكيل والصياغة الشعرية ، مع بقية العناصر ، المتمركزة حول (المعني العام) في النقد القديم ، أو حول التجربة . وهذا ما جعل ابن رشيق يضع الطبع قبل العروض في عمل الشعر في قوله " فإن عمله بالطبع دون العروض أجود "[٢]. مع إيمانه بأن " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية " [٣].

---

(١) انظر الجملة في الشعر العربي د. محمد حماسة عبد اللطيف ص ١٤ .

(٢) انظر ابن رشيق : العمدة جزء ١ ص ١٥١ دار الجيل ، لبنان ، بيروت،١٩٨١.

(٣) السابق جزء ١ ص ١٣٤ .

وهو أمر يربط بين الوزن والطبع وطبيعة اللغة العربية بعامة ، ويؤكد على أن الوزن يرتبط بجوهر الشعر (التصوير) أو (التخييل) قديماً ، وبنظرية الشعر السائدة [1].

قد اختار العروضيون للأجزاء المستعملة في وزن الشعر الفاء والعين واللام اقتفاء بالصرفيين في عادتهم وزن الأصول بهذه الحروف فحذو حذوهم في مطلق الوزن بها لما كان على ثلاثة أحرف مع قطع النظر عن الأصالة والزيادة وأضافوا إلى ذلك من الحروف الزوائد سبعة وهي الألف والواو والسين والتاء والنون والميم والياء ويجمع هذه الحرف قولك لمعت سيوفنا وتسمي عندهم بأحرف التقطيع " [2].

وهذه الأجزاء تسمي بالأركان والأمثلة والأوزان والأفاعيل والتفاعيل. وقد كان هنا شأن العرب في تقعيد قواعدهم فيشتقون من الفعل ميزاناً للأبنية التي جاءت عن العرب "

وقد عد العروضيون هذه الأجزاء ميزاناً ما دامت حاملة لترتيب المنتظم بين الحركات والسكنات الدورية ترسم نطقاً معيناً كأقيسة زمنية تتكرر متفننة في الصوت الزمني مختلفة في الحروف وتشكلها .

أشار ضياء الدين الحسني إلى أن جعل هذه التفاعيل أمثلة لضبط الصوت الشعري المتموج بين الحركات والسكنات .

جاء هذا الاختيار من أنهم احتاجوا إلى ضبط للحركات والسكنات وإلى ترتيب نظامي فلابد أن يكون هذا المثال هو جملة من الحروف .

وقد قامت دراسة العروضيين لهذه الجزاء من وجهات مختلفة فمنهم من فصل فيها القول على أساس تجزئتها إلى وحداتها الأولي مما أسموه بالسبب والوتد

---

(١) انظر موسيقي الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، د. مدحت الجبار ص ١٠٤ .

(٢) انظر الدماميني : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٨ ، ط١ ، ١٣٢٣هـ.

والفاصلة وعلى هذا ذهب الخليل وتبعه كثير من العروضيين فيما يشبه الإجماع وهي عند بعضهم ثمانية أجزاء : فاعلن فعولن مفاعيلن فاعلاتن مستفعلن مفاعلتن متفاعلن مفعولات ، وهو ما ذهب إليه الخليل وعند آخرين هي ثمانية لفظاً عشرة حكماً بإضافة فاع لاتن ومستفع لن إلا أن الجوهري نقص منها جزء مفعولات مخالفاً بذلك الخليل " وأقام الدليل على انه منقول من " مستتفع لن " مفروق الوتد أي مقدم النون على اللام ؛ لأنه زعم أنه لو كان جزءاً صحيحاً لتركب من مفرده حر كما تركب من سائر الأجزاء يريد انه ليس في الوزان وزن انفرد به مفعولات ولا تكرر في قسم منه " (١).

والتفاعيل تقوم عند العروضيين على أساس المقاطع العروضية التي تعتمد على الساكن والمتحرك . فالساكن ما عري عن الحركة والمتحرك ما لم يعر عنها فمن المتحرك والساكن الذي يتلوه يتكون المقطع العروضي الذي يطلقون عليه السبب الخفيف ، ومثل الخليل له من الميزان فل الساكن اللام ، والمتحرك الذي يتلوه متحرك مثله وهو ما يتكون منه المقطع العروضي الذي يسمونه " السبب الثقيل " مثل فل المتحرك اللام . ثم بعد هذا يأتي المقطع العروضي الذي يسمونه " السبب الثقيل " مثل فل المتحرك اللام . ثم بعد هذا يأتي المقطع العروضي الذي يسمونه " الوتد المجموع " وهو متحركان بعدهما ساكن مثل فعل بسكون اللام و" الوتد المفروق " متحركان بينهما ساكن مثل " فعل " بتحريك اللام يتلو ذلك الفواصل التي هي " فاصلة صغري " ثلاثة متحركات بعدها ساكن مثل فعلن و " الفاصلة الكبرى " أربعة متحركات بعدها ساكن مثل فعلتن . ومنهم من جعل الشعر كله من الأوتاد والأسباب خاصة يركب بعضهما على بعض فتتركب الفواصل منهما (٢).

---

(١) انظر ابن رشيق : العمدة تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ط٢ ١٩٥٥ ، جزء١، ص١٣٥

(٢) انظر العمدة لابن رشيق ، ج١ ص١٣٨ .

وذكر ابن رشيق أن بعض المتعقبين يسمي الفاصلتين وتداً ثلاثياً ووتداً رباعياً والسبب عنده نوعان : منفصل نحو من ومتصل نحو لمن فاللام عنده وحدها سبب متصل والميم والنون سبب هو منفصل لما كان لحركة الميم نهاية وهي النون الساكنة ولو كانت متحركة لم تكن نهاية . وعلى هذا فكل التفاعيل تتكون عندهم من المقاطع العروضية الأسباب والأوتاد والفواصل : فاعلن وتتكون من سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علن) وفعولن وتتكون من وتد مجموع (فعو) وسبب خفيف (لن) . ومفاعيلن وتتكون من وتد مجموع (مفا) وسببين خفيفين (عي) و (لن) .

وفا علاتن وتتكون من سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علا) وسبب خفيف (تن).
ومستفعلن وتتكون من سببين خفيفين (مس) و(تن) ووتد مجموع و (علن) .
ومفاعلتن وتتكون من وتد مجموع (مفا) وفاصلة صغري (علتن).
ومتفاعلن وتتكون من فاصلة صغري (متفا) ووتد مجموع (علن) .
ومفعولات وتتكون من سببين خفيفين هما (مف) و (عو) ووتد مفروق (لات).
وفاع لاتن وتتكون من وتد مفروق (فاع) وسببين خفيفين (لا) و (تن).
ومستفع لن وتتكون من سبب خفيف (مس) ووتد مفروق (تفع) وسبب خفيف (لن) [١].

وقد صاغ الخليل الأجزاء - وهي الوحدات الإيقاعية الأساسية في بيت الشعر - صيغاً خاصة هي : فاعلن-فعولن -مفاعيلن - مستفعلن - فاعلاتن - مفاعلتن - متفاعلن - مفعولات .

فاختار من الصيغ الصرفية لاسم الفاعل أربعاً ، ثلاث منها في حالة المذكر المفرد (فاعلن - مستفعلن - متفاعلن) ، وواحدة في حالة جمع المؤنث (فاعلاتن)، ومن الصيغ الصرفية لاسم المفعول اثنتين في حالة الجمع (مفاعيلن - مفعولات) ، ومن صيغ المبالغة واحدة (فعولن) ، ومن صيغ المصدر واحدة (مفاعلتن) . ونون سبعا منها وأظهر نونها . ولم يقف في طريق تنونيه لواحدة

(١)انظر المدارس العروضية في الشعر العربي عبد الرءوف بابكر السيد - ص ١٥٤ .

من السبع أنها ممنوعة من الصرف ، فقد صرفها ونونها . أما الثامنة (مفعولاتُ) فلم ينونها ، وحرك آخرها ، مما يدل على أنه منعها من الصرف .

ولم يقصد ، حين صاغ لهذه الأجزاء صيغاً صرفية ، أن يقربها من مفهوم الصيغة الصرفية ، لأن غرضه لو كان ذلك ، لنتج عنه انه يشترط في الشعر ان يتقيد بالصيغ الصرفية نفسها ، هكذا :

متدافع متداخل متصاعد متآكل متهالك متناوم بالنسبة للكامل . وبمعنى آخر ، الخليل حين صب الأجزاء في هذه الصيغ الصرفية ، لم يجعل العلاقة بينها وما يقابلها من كلام في بيت الشعر علاقة صرفية ، بل علاقة صوتية فقط . ذلك أن العلاقة التي تقوم بين كلمات بيت امرئ القيس وأجزائه الإيقاعية صوتية :

قفا نبكِ من ذكري حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فبين (قف نب) و (فعولن) علاقة صوتية لا صرفية ، وكذلك بين (ك من ذكري) و (مفاعيلن) و (حبيب) و (فعولن) و (منزلي) و (مفاعلن) و (بسقط ل) و (فعولن) و (لوابين د) و (مفاعيلن) و (دخول) و (فعولن) و (فحوملي) و (مفاعلن).

فبينما تنتمي (فعولن) في الصرف إلى صيغ المبالغة ، ينتمي ما يقابلها إيقاعياً في أول بيت امرئ القيس إلى ما يلي : (قفا) فعل ، (نب) جزء من فعل ، وقس على هذا بقية الأجزاء وما يقابلها .

ومن هذا يتضح أن وضع الخليل الأجزاء في صيغ صرفية لا يمت إلى الصرف بأدنى صلة ، فالمقصود إذن حكاية الإيقاع عن طريق صيغ صرفية . وليس حصر العلاقة بين الجزء وما يقابله من كلام في الجانب الصوتي الإيقاعي يمانع أن يتوافقا في الصيغة الصرفية ، كما ورد في شطر امرئ القيس :

لما نسجته من جنوب وشمأل ف (جنوب) تقابل (فعولن) إيقاعيا ، وتقابلها صرفياً كذلك . على أن من العبث أن يحصل التوافق الإيقاعي والصرفي

في كل الشعر ، وإلا لكان كالبيت السابق من الكامل . وليس من العبث أن نسب د. عبد الله الطيب أمثلته التي كان يحاكي بها بحور الشعر إلى العبث ، وذلك كما في قوله في السريع : ومثاله من العبث :

مستفسر مستخدم خادم مستخير مستدرج صائم "[1].

ويظهر من تقطيع بيت امرئ القيس الأول (قفا نبك) أو غيره ، أن اكثر من كلمة قد يدخل في تركيب الجزء ، كما أن الجزأين المتواليين قد يشتركان في كلمة واحدة ؛ أولهما صدرها والثاني عجزها . والجزء ليس منعزلاً بطبيعته عن بقية الأجزاء داخل الشطر ، ذلك أن له طبيعة سياقية تركيبية . فإذا كان يعادل وحدة إيقاعية ، تتكرر وحدها أو مع غيرها ، وتتميز عنها ، فإن طبيعة الترابط في الكلام تجعل الوحدات (والأجزاء هي التي تمثلها) يتصل آخر بعضها بأول البعض . بل إن ذلك لا يقع في الشطر فقط ، بل قد يتعداه إلى البيت كله ، وذلك هو التدوير .

هكذا إذن تعد الوحدات متصلة في سياق إيقاع البيت ، وإن كانت منفصلة منعزلة . وإذا أمكن تصور القدر أو الحقل الموسيقي ***Mesure*** في الموسيقي ينفصل عن غيره من الحقول ، فإن الوحدة الإيقاعية في عروض الخليل ذات طبيعة سياقية ، لا يتصور وجودها إلا متصلة مع غيرها من الوحدات ، بالرغم من أنها وحدات منفصلة عن بعضها من الناحية النظرية . ويثبت هذا أن إنشاد الشعر بعزل الوحدات الإيقاعية عن بعضها ، لا يعكس إلا افتعال المنشد .

وقد اختار الخليل لوصف الوحدات الإيقاعية الأساسية في بيت الشعر ، هذه الصيغ الصرفية دون غيرها ؛ لأن تلك الصيغ اختيرت دون غيرها لكونها تحقق الشرط الأساسي ، وهو اشتمالها على الوحدات الصوتية التي تتكون منها الوحدة الإيقاعية . وقد غير الخليل من تلك الصيغ بإثبات التنوين في سبع منها ، وصرف

---

(١) انظر د. عبد الله الطيب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ص١٤٣ -دار الفكر ، بيروت ١٩٧٠

واحدة ، ومنع أخرى من الصرف ، حتى يتحقق هذا الشرط الأساسي . وأن هنـاك صيغاً أخرى يمكن أن تحقق هذا الشرط لم يخترها الخليل ، مثل صيغة (يفـاعل) بتسكين اللام ، في مقابل (فعولن) ، وصيغة (مفتعل) بتسكين اللام كذلـك فـي مقابل(فاعلن) . الخ ، ولعله لم يختر هذه الصيغ وغيرها ممـا يحقـق الشـرط الإيقاعي ، من سبعة من أجزائه تنتهي بنون ساكنة ، وواحد لا ينتهي بـها وهـو الجزء الثامن (مفعولات) ، ولكن سياق بحره الأول (المنسـرح) ذو طبيعـة تركيبية خاصة تخفي انتهاءه بالتاء المتحركة ، وبحره الثاني (السـريع) يسـكن تاءه المتحركة أو يحذفها . فلعل الغنة التي تصاحب سكون النون هي التي كـانت وراء اختيار الخليل لهذه الصيغ بالذات . وفي امتداد النون رغم سكونه ما يشـعر باتصال الوحدات وارتباطها ، وهو ما لا يجعل وحدات البيت الإيقاعية منعزلة عن بعضها .

فالأساس الذي بني عليه الخليل اختيار هذه الصيغ صوتي إيقاعي سياقي[١].

أما الدراسات الحديثة للتفاعيل فتقوم على أساس المقاطع الصوتية اعتمـاداً على الدراسات المقارنة التي راح يقيمها الدارسون العرب والمستشرقون ، وعلـى تطور أسلوب البحث العلمي الحديث في علم الأصوات " ذلك لأن المقطع كوحـدة صوتية يشعرك في جميع اللغات وله أساس علمي يعرض لـه علـم الأصـوات ***honetics*** فيحلل كل كلام سواء كان نثراً أو شعراً إلى مقاطع صوتيـة يختلـف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم " [٢].

فلقد نظرت الدراسات الحديثة " إلى الأجزاء التي ردت إليـها التفـاعيل - وهي الأسباب والأوتاد - فوجدتها غير صالحـة لتحليـل الأصـوات اللغويـة . ونستطيع - كما يقول الدكتور شكري عيـاد - بأيسـر النظـر أن نتبيـن حقيقـة

---

(١) انظر العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك ، محمد العلمـي ، دار الثقافـة المغرب ط١ ، ١٩٨٣ .

(٢)انظر إبراهيم أنيس ، موسيقي الشعر ، ص ١٤٢ ، الأنجلـو المصريـة ط٢ ، ١٩٥٢ ، القاهرة .

ذلك : فعلي أي أساس يعد السبب الثقيل جزءاً وهو في واقع الأمر مكون من جزئيين متساويين (حرفين متحركين) ؟ وعلى أي أساس يعد الوتد جزءاً وهو سبب خفيف زيد في أوله أو في آخره حرف متحرك ؟ ثم كيف يمكن أن تعد الأسباب والأوتاد أجزاء ونحن لا نقدر أن نحلل إليها كلمة مثل " إليه" أو " امتد " أو " استقام " ؟ [١].

وأساس المقطع الصوتي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر وظهر لهم جلياً أن أوضح الأصوات تلك التي تسمي بالحركات القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة، والطويلة كألف المد وياء المد وواو المد وقد وجدوا أن هذه الأصوات تبرز في أثناء الكلام ويندر أن تخفي على سمع السامع حين تبعد المسافة بين المتكلمين " وقد ترتب على اختلاف الوضوح بين أصوات الكلام أنه لوحظ في تسجيل جملة من الجمل على لوح حساس أن موجة الكلام تظهر في صورة خط متموج فيه انخفاضات وارتفاعات وقد سموا لنقط المرتفعة في هذا بالقمم وسموا النقط المنخفضة بالوديان وتحتل الحركات تلك القمم ؛ لأنها أوضح الأصوات في السمع وتحتل الحروف الأخرى نقط الوديان وما يكتنفها بمثابة مقطع واحد وعلى قدر ما في الخط من قمم يكون عدد المقاطع وعلى هذا فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة او طويلة مكتنفة بصوت او اكثر من الأصوات الساكنة "[٢].

وقد أورد د. شكري عياد تعريفاً موجزاً لبعض الخصائص الطبيعية للصوت إذ إنه يختلف من ثلاث جهات : الشدة ، والدرجة ، والنوع . " وشدة الصوت هي التي تصاحب ما يسميه اللغويون بالنبر ***stress*** أو ***accent*** ويظهر النبر في الشعر فيسمي " ارتكازاً " وبذلك تتميز بعض المقاطع عن بعض بالشدة

---

(١)انظر د. شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص ص٣٠ :٣١ ،دار المعرفة ، ط١ ، ١٩٦٨ .

(٢)انظر د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص ١٤٢ وما يليها .

أو اللين (الارتفاع أو الانخفاض) ويكون ذلك ناشئاً عن احتشاد الجهاز الصوتي عند إخراج بعض المقاطع دون بعض "[١].

أما درجة الصوت فيترتب على اختلافها اختلاف المقاطع حدة وغلظاً " وكما تتفاوت شدة الصوت في المقاطع المختلفة تتفاوت شدة الصوت في المقاطع أكثر حدة من بعض " [٢].ولا تخلو لغة من نبر - كما يقول د . شكري عياد - كما لا تخلو من تنغيم ، ومهمته - أي التنغيم – أنه يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار او استفهام أو تعجب ......الخ أما النبر فإنما يساعد على إبراز مما يعد المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة او الجملة .

وقد تطرق كثير من الباحثين لدراسة النبر وإبراز الخصائص الطبيعية للصوت من عرب ومستشرقين فالدكتور إبراهيم أنيس قام بمحاولة استقراء لقانون النبر من طريقة القراء في مصر كما ينطقون بها الآن في تلاوتهم ن وقانون النبر العربي الذي توصل إليه الدكتور أنيس والذي يخضع له نطق القراء ولا يكاد يشذ عنه له أربعة مواضع أشهرها وأكثرها شيوعاً المقطع الذي قبل الأخير وقد لخص لنا د. أنيس هذه المواضع في الآتي [٣]: (لمعرفة موضع النبر في الكلمة العربية ينظر أولاً إلى المقطع الأخير فإذا كان من النوعين الرابع والخامس كان هو موضع النبر ، وإلا نظر إلى المقطع الذي قبل الأخير فإن كان من النوع الثاني أو الثالث حكمنا بأنه موضع النبر ، أما إذا كان من النوع الأول ، نظر إلى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضاً كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة . ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعد من الآخر إلا في حالة واحدة ، وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول)[٤].

---

(١)انظر د. شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص ٣٥ .

(٢)انظر السابق ص ص ٣٥ : ٣٦ .

(٣)انظر د. إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص ٩٧ ، ط٢ ، ١٩٥٠، القاهرة .

(٤)انظر إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ص ١٠٦ .

أما الدكتور تمام حسان فعنده أن النبر في الكلمات العربية من وظيفة الميزان الصرفي لا من وظيفة المثال فكلمة " فاعل " أوضح أصواتها هو الفاء لوقوع النبر عليها " وباعتبار هذه الصيغة ميزاناً صرفياً نجد أن كل ما جاء على مثاله يقع عليه النبر بالطريقة نفسها مثل :

قاتل وحابس وناقل ورابط وعازل وشاغل وضارب وعازم وخازل ، حتى الأمر في صيغة الفاعل كجاهد وسافر تقع في نموذج هذا الوزن فتتلقى النبر على فاء الكلمة "[١]. وكذلك صيغة مفعول وما جاء على مثالها ومستفعل وما جاء على ميزانها يقع على عين الكلمة في الأولي وعلى التاء في الثانية ، ويعد د . تمام بهذا أن النبر في الكلمات العربية موقعية تشكيلية وصرفية في الوقت نفسه ولكن هنالك نوع آخر من النبر ذلك هو النبر الذي يأتي في السياق وهو عند د / تمام إنما يكون من وظيفة المعني العام أي أنه نبر دلالي ، ويقسم د . تمام النبر في اللغة العربية إلى نوعين :

١- النبر الصرفي .
٢- والنبر الدلالي .

ويقسم النبر الصرفي بحسب قوة النطق ودرجة الدفعة إلى قسمين :" أولي وثانوي.

والنبر الأولى عنده يقع على المقطع الأخير في الكلمة إذا كان من نوع (ص ع ص) أو (ص ع ص ص) أي من النوع الطويل ويقع على ما قبل الآخر إذا كان متوسطاً والآخر متوسطاً سواء كان هذا المتوسط من نوع (ص ع ص) أو (ص ع ع) أو كان ما قبل الأخير من نوع (ص ع) القصير مبدوءة به الكلمة . ويقع النبر الأولى كذلك على المقطع الذي يسبق ما قبل الآخر إذا كان الآخر يقع مع ما قبله في إحدى الصور الآتية (ص ع + ص ع ص) أو(ص ع + ص ع ع) ولا يقع النبر على مقطع سابق لهذا الأخير .

---

(١)انظر مناهج البحث في اللغة ، د. تمام حسان ، ص ١٦٠ط ١٩٥٥ .

أما النبر الثانوي فمجاله أضيق في الكلمة منه في الجملة ومع هـذا يقـول د. تمام - إنه يوجد في الكلمات ذوات المقطعين فأكثر فالمقطع المنبور نبراً ثانويـاً يمكن وجوده على مسافات محددة من النبر الأولي كما يأتي :

١- يقع الثانوي على المقطع الذي قبل المقطع المنبور نبراً أوليـاً إذا كـان ذو النبر الثانوي طويلاً .

٢- ويقع على المقطع الذي بينه وبين المنبور نبراً أولياً مقطع آخـر إذا كـان المنبور الثانوي يكون مع الذي يفصل بينه وبين المنبور الأولى أحد الأنسـاق الآتية :

أ- مقطع متوسط + آخر متوسط .

ب- مقطع متوسط + مقطع قصير .

٣- ويقع على المقطع الثالث قبل المنبور نبراً أولياً إذا كانت الثلاثة السابقة لهذا المنبور تكون نسقاً في صورة (متوسط + قصير أو متوسط) ولا يقع الضغط الثانوي على المقطع الرابع السابق للمنبور الأولى في الكلمة . أما نبر السـياق أو النبر الدلالي فهو مستقل عن نبر الصيغة الصرفية ولو أنه يتفق معه فـي الموضوع أحياناً وأي مقطع في المجموعة الكلامية ، سواء كان في وسـطها أو في آخرها صالح لأن يقع عليه هذا النوع من النبر والمسافة بين أي حالتي نبر في المجموعة الكلامية سواء كان كلاهمـا أوليـاً أو ثانويـاً او مختلفـاً لا تتعدي أربعة مقاطع [١].

ويري د. مندور أثر النبر في التفاعيل وكون ارتكاز الذي يسببه عنصـر أساسي في الشعر العربي أم لا فيقرر انه عنصر أساسي بل غالب ومـن تـردده يتولد الإيقاع وهذا لا ينفي عنده ان الشعر العربي كما أن مقاطعه تحمل الارتكـاز تتميز بالكم فهو عنده يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقد أوزانـه كمما يري . ويري د . مندور " أن هناك ارتكاز على المقطع الثاني من التفعيلـة

---

(١)انظر مناهج البحث اللغوي ، د. تمام حسان ، ص ١٦٠ وما بعدها .

القصيرة (فعولن) وأما التفعيلة الكبيرة فيقع عليه ارتكازان أحدهما أساس على المقطع الثاني والآخر ثانوي على المقطع الأخير في (مفاعيلن " [١]. وقد رمز للارتكاز الأساسي بالعلامة / وللارتكاز الثانوي بالعلامة // في تقطيعه لبيت امرئ القيس .

وليل كموج البحر أرخي سدوله   عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

(وليلن) (كموج البحر) (أرخي) (سدولهو)

(فعولن) (مفاعيلن) (فعولن) (مفاعلن)

(عليى) (بأنواعل) (هموم) (ليبتلي)

(فعول) (مفاعيلن) (فعول) (مفاعلن)

يقول الدكتور مندور " ومن المعلوم أن الارتكاز لا يقع إلا على مقطع طويل ومن ثم نلاحظ أن هذا الوزن لابد أن يسلم منه دائماً مقطع طويل بعد المقطع الأول القصير فإذا لم يحدث ذلك انكسر البيت فالمجموعة (ب – –) الموجودة في أول كل تفعيلة من البحر الطويل هي النواة الموسيقية للبيت وهي عبارة عن وتد مجموع في لغة الخليل . ومن عودة الارتكاز على هذا المقطع من كل تفعيلة يتكون الإيقاع لأنه عبارة عن عودة ظاهرة صوتية ما على مسافات زنية محددة " [٢].

وسبق هؤلاء الدارسين المستشرق الفرنسي ستانسلاس جويار في كتابه " نظرية جديدة في العروض العربي " في دراسته للارتكاز في اللغة العربية عرض له د . شكري عياد في مقارنة بين بحثه عن الارتكاز في العربية وبحث د . أنيس، وأول ما لاحظه د . عياد أن جويار في تحليله للكلمات إلى مقاطع يخالف جمهور المستشرقين - ولغويينا المحدثين – أيضاً الذين يقسمون المقاطع إلى ثلاثة أنواع قصير ومتوسط وطويل ، فعند جويار أن المقطع هو أصغر وحدة ينقسم إليها الكلام المنطوق ، وكل نطق يتكون بالضرورة من صامت (ساكن)

---

(١)انظر الميزان الجديد ، د. محمد مندور ، ص ٢٣٩ ، ط٣ ، مطبعة نهضة مصر .

(٢)انظر د.محمد مندور الميزان الجديد ، ص ٢٣٩ .

يتبعه صائت والسكون في اللغة العربية يعد عند جويار صائتاً مكتوماً ويسميه الرنين الفمي ، وبناء على ذلك فإن المقاطع العربية عنده تساوي الحروف العربية أي أنه يعد الكتابة العربية كتابة مقطعية وهو يعد حرف اللين مقطعاً ساكناً ، ويتفق في ذلك كله مع اللغويين العرب ، ولا يخالفهم إلا في عدة بعض المقاطع المتحركة يقع عليها نبر فتصبح مقاطع طويلة أي أنه يري أن المقاطع المتحركة غير متساوية الطول فمنها الطويل وهو المنبور ومنها القصير وهو غير المنبور وعند جويار أن الكتابة العربية أهملت هذا الفرق وأثبتت حروف المد فحسب وهي في الحقيقة مقاطع ساكنة تلتحم بالمقطع المنبور (الطويل) مثلها مكونة معه مقطعاً زائد الطول وقد حدد جويار مواضع النبر في الكلمات العربية وفق تحديده لمواضع النبر في التفاعيل وهو تحديد أقامه كما يقول د / شكري عياد - على تصور معين لإيقاع الشعر العربي وفيما يلي قواعد النبر التي استخرجها بقياس كلمات اللغة على التفاعيل [١]:

١- الكلمات المكونة من مقطع متحرك واحد مثل و ، ف ، ل لا يقع عليها بمفردها نبر فإذا اتصلت بكلمة أخري عدت جزءاً منها .

٢- الكلمات المكونة من مقطعين متحركين مثل ، هو ، لك ، أو من متحرك وساكن مثل (ال) ، من يقع عليها نبر قوي على المقطع الأول .

٣- الكلمات المكونة من مقطعين متحركين وساكن ، مثل كما ، لكم ، غزا ، مضي أو من متحركين وساكنين مثل : أقل ، بقع عليها نبر على المقطع قبل الأخير .

٤- الكلمات المكونة من ثلاثة مقاطع او أربعة ، والمختومة بمقطع متحرك يقع عليها نبر قوي على المقطع الثالث من الآخر فإن كان هذا ساكناً وقع النبر القوي على المقطع الرابع من الآخر مثل ، ضرب ، ثم ، يضرب ، يقول . حيث يقع النبر على الضاد والثاء والياء والقاف ، على الترتيب .

---

(١) موسيقى الشعر العربي د. شكري عياد ، .

٥- الكلمات المكونة من خمسة مقاطع فاكثر والمختومة بمقطع متحـــرك يقـــع عليها نبر ثانوي على المقطع الثالث من الآخر ، فإن كان ساكناً فعلي المقطـــع الرابع من الآخر ، ثم يعامل المقطع الذي وقع عليه النبر الثانوي كما لو كـــان مقطعاً أخيراً كلمة جديدة ويوضع النبر القوي على المقطع الثالث من آخر هذه الكلمة الجديدة فإذا كان هذا ساكناً فعلي المقطع المتحرك الذي يســـبقه مثـــل فضلاء (نبر قوي على الفاء ونبر ثانوي على اللام الممدودة) يضربون (نبر قوي على الياء ونبر ثانوي على الباء الممدودة) ضربتن (نبر قـــوي علـــى الراء ونبر ثانوي على التاء) ولكي يقع على الكلمة في هذا القسم نبران يجب أن يسبق النبر الثانوي بحرفين على الأقل مثال ذلك أن كلمة " منازل " لا يقـــع عليها إلا نبر قوي على النون المتبوعة بالمد لأن المقطع (ن) لـــم يســـبق إلا بمقطع واحد .

٦- الكلمات المختومة بساكن (أو بساكنين في حالة الوقف) لا ينظر فيها إلـــى الساكن الخير او الساكنين الأخيرين ، ويوضع النبر القـــوي وفقـــاً للقـــاعدة رقم (٤) .

٧- في هذه الكلمات نفسها يوضع النبر الثانوي على المتحـــرك الـــذي يســـبق الساكن الخير أو الساكنين الأخيرين . أمثلة لـــهاتين القـــاعدتين الأخـــيرتين : عربة بالوقف (نبر قوي على العين) ونبر ثانوي علـــى البـــاء) مســـألة - بالوقف (نبر قوي على الميم ونبر ثانوي على اللام) - سألتم (نبر قوي علـــى الهمزة ونبر ثانوي على التاء) مسألتان (نبر قوي على الهمزة ونبر ثـــانوي على التاء).

٨- إذا ترتيب على تطبيق القاعدتين الأخيرتين إن كان النبر القـــوي مســـبوقاً بثلاثة مقاطع ، وجب نقل النبر القوي على المقطع الذي يستحق النبر من هـــذه الثلاثة لو كانت تؤلف كلمة مستقلة مثال ذلـــك تفضلتـــم- إذا طبقـــت عليـــها القاعدتان السابقتان وجب أن يقع النبر القوي على الضاد الثانية والنبر الثانوي على التاء ، ولكن النبر القوي حينئذ مسبوق بثلاثة مقاطع وهـــي " تفضـــل " فينقل النبر إلى الفاء التي تستحقه لو كانت هذه الحروف الثلاثة تؤلف كلمـــة

مستقلة وذلك حسب القاعدة فحرف المد عند جويار ليس جزءاً من مقطع ؛ بل هو مقطع بسيط قائم برأسه ، إذا سبق بمقطع منبور التحم معه مكوناً مركباً شديد الطول .

وكذلك إذا وجد بعد تطبيق هذه القاعدة الأخيرة أن النبر الثانوي أصبح مسبوقاً بثلاثة مقاطع ليس أولها ساكناً وجب نقل النبر الثانوي إلى المقطع الذي يستحقه من هذه الثلاثة لو كانت تؤلف كلمة مستقلة . مثال ذلك : عاملات بالتنوين إذا طبقت عليها القاعدتان ٧،٦ فإن النبر الرئيسي يقع على اللام المتحركة والنبر الثانوي يقع على التاء فإذا طبقت القاعدة ٨ انتقل النبر الرئيسي إلى العين المتلوة بحرف مد ، وينتج عن ذلك أن يصبح النبر الثانوي مسبوقاً بثلاثة " مقاطع " ليس أولها ساكناً فينتقل النبر الثانوي إلى اللام التي تستحقه لو كانت هذه المقاطع الثلاثة تؤلف كلمة مستقلة .

هذه هي قواعد النبر التي استخرجها جويار من التفاعيل العربية وإن كان الدكتور عياد يفضل قانون النبر عند د / أنيس بعد عقده لمقارنة بينهما بل عنده أن قانون النبر عند د . أنيس أيسر تطبيقاً وأكثر صدقاً من هذه القواعد المفضلة التي جاء بها جويار[١].

والفنون الصوتية ومنها الشعر بأنواعه يقصد بها ما يؤدي عادة بالصوت البشري أو الصوت الآلي (الموسيقي) أو بهما معاً . فهي تعتمد أساساً على الصوت ، بعده المادة التي تستعملها الفنون الصوتية . ومن الواضح أن فنون القول تعد فرعاً من الفنون الصوتية أو نوعاً منها ، والصوت البشري قد يكون لغوياً ، كالمقاطع اللغوية التي تتألف من الحروف (الصوامت) والحركات (الصوائت) . وقد يكون صوتاً غير لغوي كالصيحات التي تصدر عن حالة انفعال أو استرواح أو نوم أو نحو ذلك . أما الصوت الموسيقي فهو صوت ذو نغمات منتظمة ومنه الطبيعي ومنه الآلي : فالطبيعي قد يكون مبعثه الإنسان

---

(١)المدارس العروضية في الشعر العربي ، عبد الرءوف بابكر السيد ، ص ١٨٦ .

أو الحيوان أو الطبيعة . فإن صنعه الإنسان بيديه أو أحدث صفيراً بفمه ، أو انطلقت أصوات النساء بزغاريدهن ، أو سارت الإبل سيراً منتظماً ناشئاً من وقع أخفافها على الأرض ، أو أخذ العصفور يزقزق بصوت رتيب أو تساقطت قطرات الماء منتظمة على جسم صلب أو تمايلت أغصان الشجر وقد هبت عليها نسمات ، فأحدثت حفيفاً في أصوات هامسة رتيبة ، او ترددت مطرقة الحداد السندان على نحو منتظم . فهذه وأمثالها ، أصوات موسيقية طبيعية . أما الصوت الآلي أو الصناعي ، فهو الذي يصدر عن آلة موسيقية أو عدد من الآلات [١].

وعملية القطع تعد أبرز مميز للشعر في كلام العرب ، والشعر العربي الحق هو الكلام الذي يلتزم فيه الشاعر بضرورة القطع ويوفق في احترامها .

فلم تكد تستقيم لنا كثير من العلل والأحكام ولا كادت تتكشف لنا كثير من الحجب إلا باحتكامنا إلى مقاطع البيات وخصائصها .

فظاهرة القطع تجمع أبرز مميزات الشعر العربي . ذلك أن القطع يقتضي إخراج الكلام موزوناً مقفى ، ومقيداً لحدود الوحدات المادية فيه محرراً لطاقات الدلالية المعنوية في الوقت نفسه . فمن المقطع يبدأ بيت الشعر وإليه ينتهي ، ومن المقطع تشع مواد البناء وعنده تكتمل ، وفي المقطع تتولد لبنات الأفكار وفيه تنضج .

وإذا اتضح أن المقطع هو الحجر الأساسي في البيت وفي القصيدة سهل الاقتناع بدوره الكبير في تمييز الشعر العربي الكلاسيكي ولم نجد في هذا الصدد من آراء الناظرين في مميزات الشعر العربي ما بلغ سداد قول القائل من العرب :

---

(١)انظر مدخل إلى فنون القول عند العرب القدماء ، د. عبد المجيد عابدين ، دار المعرفة الجامعية ، إسكندرية ١٩٨٩ .

" الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء ، وبمدح صاحبه وأنا موكل بتفضيل جودة القطع ، وبمدح صاحبه وحظ جودة القافية - وإن كانت كلمة واحدة - أرفع من حظ سائر البيت " (١).

وعلى هذا الأساس تكون العملية الشعرية كلها قائمة على ذهاب وإياب متناوبين دائمين ، ينطلق فيها الشاعر من مقطع البيت إلى مطلعه فمن مطلعه إلى مقطعه مروراً بما بين الطرفين من حشو ، انطلاقه من مدلول الكلام إلى داله ، ومن داله إلى مدلوله ، وبذلك يتوصل إلى زرع كلام في كلام ويتحدى سحر اللغة بسحر البيان . فما الشعر إلا لغة موحية خاصة يصنعها الشاعر لسد قصور اللغة المشتركة المخبرة (٢).

وعندما يكون البيت داخل قصيدته يكون مع بقية الأبيات وحدة أكبر ذات دلالة خاصة بين أجزائها تفاعل وترابط فاستقلال جملة البيت لا يعني انفصالها الدلالي عن سياق القصيدة كلها ، والتماسك الدلالي وسيلة من وسائل تماسك النص وترابطه الداخلي ، كما أن التماسك النحوي بين الجمل يؤدي الوظيفة نفسها ولقد كان عامة النقاد العرب القدماء يفضلون أن يكون البيت صالحاً أن ينفرد دون ما سواه ، وصالحاً في الوقت نفسه للالتحام مع أبيات القصيدة الأخرى فتتوافر فيه خاصية الانفصال والتلاحم في وقت واحد ، لأن الشعر " مبني على أوزان مقدرة، وحدود مقسمة ، وقواف بساق ما قبلها إليها مهيأة ، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنا بأخيه ، وهو عيب فيه .

فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً ، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد ، وجب أن يكون

---

(١)انظر الجاحظ البيان والتبين ، ج١ ، ص١١٦ ، ط٣ القاهرة ، ١٩٦٨ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون .

(٢)انظر خصائص أسلوب في الشوقيات ، محمد الهادي الطرابلسي ، ص٥١٩ ، تونس ، ١٩٨١ .

الفضل في أكثر الأحوال في المعني ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه والأخذ من حواشيه حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه - حداً يصير المدرك له المشرف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينة استخرجها " (١).

فالشاعر محكوم بأن يورد الكلمات متوازية مع عدد المقاطع الصوتية التي يسمح بها إيقاع العروض من الوزن الذي اختاره لقصيدته ، فإذا كان الوزن هو الطويل مثلاً وكان الضرب المختار فيه هو الضرب المقبوض فإن الوزن هو :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وعلى الشاعر أن يبني بيته من خلال ثمانية وعشرين مقطعاً صوتياً متوافقة مع مقاطع هذه التفعيلات ، وقد تقبض (فعولن) أي يحذف ما يقابل النون الساكنة فيها ، ولكن هذا لا يغير من عدد المقاطع شيئاً ، إذ يبقي عددها ثمانية وعشرين أيضاً ، غير أن الذي يتغير في هذه الحالة هو نوع المقطع فحسب ، فيقصر بعد أن كان طويلاً . وهذه التغيرات مسموح بها في الشعر العربي ، وإن كان الإنشاد يعوض هذا التقصير . وهذا الكم المحدد من المقاطع الصوتية تملؤه كلمات جارية على وفاقها ، ومن هنا يتدخل الاختيار على مستوي البنية الصرفية ، والاختيار على مستوي العلاقة النحوية بما تقتضيه من إعراب ، وتقديم أو تأخير ، وحذف أو ذكر بحيث يكون البيت مكتملاً في معناه ، وهذا ما عناه المرزوقي بالتلطيف والأخذ من الحواشي من أجل أن يتسع اللفظ للمعني فيؤديه على غموضه وخفائه .

ومن جهة أخرى نجد كل بيت يتقاضى الشاعر بالاتحاد ي نفسه أولاً بترابطه وتماسكه ، ومع غيره من الأبيات ثانياً ، لأنه عنصر دلالي في وحدة أكبر منه هي القصيدة . فالقصيدة كلها نص واحد ، ولابد - بحكم كونها نصاً واحداً - أن يكون بين أبياتها تماسك نحوي ودلالي وكل منهما له وسائله اللغوية التي

---

(١)انظر شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ، ج١ ، ص ص ١٨ :١٩ ، نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥١.

يستعملها لأداء وظيفته . ومهما تعددت أغراض القصيدة كما يبدو في سطحها أحياناً فإن بين هذه الأغراض تماسكاً دلالياً يسلكها جميعاً في بنية دلالية واحدة [١].

٢- دورة التوليد اللغوي العروضي

تعد اللغة الشعرية لغة تخاطبية وحكائية (تحكي عن ..) بدرجة ما ، بمعني أن الطابع التخاطبي للغة الشعرية يتم تصوره في إطار الوظيفة الشعرية لها ، أي غياب أية أغراض عملية ونفعية لها ، فلا يتعلق الأمر بخطاب حقيقي محدد العناصر والمحتوي ، بل بخطاب تخيلي ترجأ فيه العلاقات بين عناصره (المخاطب - المخاطب - عالم الخطاب ومراجعه) ، وتظل قابلة لتأويلات ودلالات عدة ، غير خاضعة للتحديد والتميز الشخصي والزمني ، وإلا فقد النص الشعري تعددية دلالاته وانفتاحها [٢].. فالخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوي التعبير ، يمكن تصوره بعده نوعاً من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل . من المتآلفات والمتنافرات ، وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحزم الصوتية في نهاية الأمر. وعندئذ يمكن بعد هذا التعرف إقامة أجرومية للتعبير الشعري تتضمن نماذج شكلية لتنظيم الجداول الصوتية وقواعد لتوليد الخطاب الصوتي منضبطة مع نظام التوليد الدلالي . مما يسمح بتقديم جملة من المؤشرات العامة لموسيقية التركيب الشعري وإيقاعاته الهارمونية المتموجة [٣].

وعلى هذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوي الصوتي الخارجي ، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة . ومدي انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها . وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها . كما

---

(١)انظر الجملة في الشعر العربي ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، ص ١٩٠ .

(٢)انظر مستويات البناء الشعري عند محمد ابراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ، ص ١٩٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨.

(3)A.J. Gereimas. Essais de semiotique poetique Trad Buenss dirs 1989 pag 160.

تشمل ما يسمي عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكـامل للنـص الشعري . فعلوي الهاشمي يقدم تأسيساً على جهود الباحثين قبله في بنية الإيقـاع تمييزاً بين " الإطار " و " التكوين " اعتماداً على مفهوم القرطاجني عن " التناسب" بعده قانوناً مركباً ، يحيل النص الشعري إلى طبقات متراكبة هرمياً ، من شأنها أن تفرز في أعلي مستوياتها سطحاً متشكلاً ناجزاً وخارجياً واضحاً يتمثل في الـوزن أو البنية الإيقاعية الإطارية . في حين ينحو المستوي التكويني نحو تأسيس بنيـة الداخل الإيقاعية المتحركة الحية المستعصية على الرصـد الخـارجي والتقنيـن النظري ، نظراً لعدم استقرارها على حال محددة .. إذ تتحرك في كل الاتجاهـات حتى تتغلغل في جملة أبنية النص وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة [١].

وإذا كانت " ثورة الإيقاع " التي شهدها الشعر العربي المعاصر قد انتقلـت بالمظهر الصوتي الخارجي للشعر من مجرد عرف محتوم ، إلـى بنيـة محفـزة وسببية ، تتشكل من جديد في كل مرة ، عبر مستويات متدرجة ، تبدأ من القصيدة العمودية التي تظل قطباً موسوماً ، إلى قصيدة النثر التي تمثل غاية الانحراف عن النموذج الأول ، فإن توظيف هذا المدى الإيقاعي العريض يظـل ملمحـاً فارقـاً وجوهرياً يميز بين الأساليب الشعرية .

ويحدد درجة قربها أو بعدها من الغنائية التي تكاد تتمركز عنـد القطـب الأول . كما يرتبط هذا الملمح بعنصر أساسي آخر هو " التكرار " الـذي يمسـك الشعر الغنائي عن التفكك والانحلال كما يقول " شتا يجر " .

وعندئذ نجد أن القافية هي الأخرى تلعب دوراً واضحاً في هذه الغنائيـة ، سواء كان تكرارها منتظماً أو غير منتظم حيث يتبين أن من أهم وظائفها إبـراز القيمة الدلالية لبعض الكلمات . وتحديد الجملة الشعرية في أحيان كثيرة فـإذا مـا جاءت القافية بشكل اختياري متحرر من ضغوط القالب التقليدي - كما هو الحـال

---

(١)انظر علوي الهاشمي ، السكون المتحرك ، بنية الإيقـاع ، ج١ ، ص٥٠ ، منشـورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الشارقة ، ١٩٩٢.

لدينا في شعر التفعيلة مثلا - لم تكن مجرد تنشيط للتيار الغنائي في القصيدة ، وإسهام في تحديد إيقاعها الخارجي المتنوع ، بل تجاوزت ذلك إلى وظيفة دلالية هي تحديد مركز الثقل بين الدوال ، بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية ، المرتبطة - كما ينبغي أن لا نمل من التكرار - بالبنية الدلالية العامة للقصيدة [١].

إن رحلة تشكل الإيقاع والوزن العربي ، قبل النص الشعري الناضج ، تواكبت مع الواقع ، ومع اللغة ، ومع الإنسان ، حتى تشكلت طريقة متميزة لصيغ يقاس عليها الشعر في كل تجلياته . وهذه المواكبة حفظت للشعر العربي " خاصتين آخذتان صفات مميزة في كل مذهب شعري ، أو في كل مرحلة تاريخية، رغم تعايش كل النصوص الشعرية وتعاصرها مع غيرها من النصوص النثرية . وكلها نصوص تخضع لطبيعة العربية القابلة للوزن . وهي الطبيعة التي جعلت البلاغيين يتعاملون مع أي نص على أنه كلام لابد أن تتوافر فيه شروط الفصاحة والبلاغة ووجوه تحسين الكلام المسماة بالبديع ، وكلها شروطها تعتمد على فكرة (النقاء) اللغوي ، في الصوت والمعني والأسلوب والقالب الأدبي .

ولهذا فمن البديهي أن تنشأ الصيغ الشعرية من الصيغ المتاحة في اللغة ، والمتداولة لدي الأدباء ، ومن الفن القولي السائد . ولما كان الفن القولي السائد يقوم في أساسه على فكرة (التسجيع) وتنغيم الجملة . كان من الطبيعي أن تنشأ الصيغة الأولى قريبة من لغة الحياة والأدب . ومن النثر والشعر على السواء . ويصبح تكرار النغمة والصيغة هو الأساس الكمي والنبري في آن واحد [٢].

والدكتور عابدين يري للفنون السامية أثرا في نشأة الشعر العربي يقول : " على أن استقلال المنظومة العربية عن فنون الصوت والحركة بعد ظهور

---

(١) انظر نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ،د. صلاح فضل ، ص ٧٨ ، عالم الفكر ، مجلد ٢٢ ، عدد ٣ ، عدد٤ ، ١٩٩٤ .

(٢) موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، د. مدحت الجيار ، ص ٦٢ .

الصوت والحركة بعد ظهور الوزن المقفى لا يعني بحال من الأحوال أن هذه الفنون لم تترك أثراً على نشأة النظم العربي فلقد عاشت المنظومة السامية حقباً طوالاً ملازمة لفنون الصوت والحركة وكان لذلك أثر عميق بالغ في توجيه العرب الأوائل إلى الموسيقي الذاتية في النظم العربي ، وهذا يعني أن التجارب الأولي التي أدت إلى ظهور الوزن المقفى عند العرب قد خضعت لتأثير الغناء والحركة الموقعة . وربما لا نذهب بعيداً إذا زعمنا أن الوزن المقفى كان في الواقع وليد هذه المؤثرات فلما استوي النظم العربي على أوزان واضحة المقاييس والقسمات ونظام مقرر القوافي ، استغني عن الغناء والموسيقي "(١).

وبذلك يسهل علينا أن نجعله مرحلة من مراحل الانتقال التي لم تكتمل فيها اللغة العربية بصورتها الأخيرة في الوقت الذي لم تكتمل فيه أيضاً خصائص الشعر العربي بصورته الأخيرة من وزن وقافية وهذا وحده ليدل دلالة قاطعة على أن التطور الصوتي كان ملازماً للتطور اللغوي وأن اللغة العربية عند اكتمالها ونضوجها كانت قد جمعت في أحشائها خصائص هذا الفن بوزنه وقافيته .

كما أن الخبرات وطرق انتقالها التي تساءل عنها الأستاذ صلاح عبد الصبور قد حددها الدكتور عابدين بل ذهب إلى أن الوزن المقفى كان وليد هذه المؤثرات " الغناء والموسيقي والحركة الموقعة ".

ويؤكد البهبيتي في " تاريخ الشعر العربي " الرأي نفسه الذي ذهب إليه الدكتور عابدين في " أن هذا الشعر كان يقترن في وقت ما عند الشاعر بالغناء وما دامت أوزان الشعر التي هي نتيجة تطور الغناء قديمة فإن هذا العهد قديم هو

---

(١)انظر د. عبد المجيد عابدين ، نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل، دراسات تأصيلية في اللغة والتاريخ والأدب ، ص ص ٢ - ٣٥ ، إسكندرية ، ١٩٨٦.

الآخر ولا مراء في أنهما قد اتصل اقترانهما زماناً لا نعلم مداه، ثم انتـــهيا إلـــى الانفصال فسار كل في سيرته "[١].

وبعد أن استعرض البهبيتي الآراء الكثيرة التي تؤكـــد وجـــود الموســـيقي والغناء عند العرب في العصر الجاهلي مستدلاً بقوله تعالي : (وما كنا صلاتـــهم عند البيت إلا مكاء وتصدية)[٢] وبرأي فارمر الذي يري أن الموسيقي قد لعبـــت عند العرب كما فعلت عند سائر الساميين - دوراً هاماً في أحاجي الكاهن العربـــي والساحر ورأي بروكلمان الذي يذهب فيه إلى أنه من المحتمل جـــداً ان القصـــائد الجاهلية كان يقصد بها إلى أن تغني مقترنة بمصاحبـــة موســـيقي بســـيطة ورأي جورجي زيدان الذي يذهب مذهباً يقارب مذهب بروكلمان في كلامه عن الأعشـــى وعن اقتران الشعر بالغناء عند الأمم القديمة .

يقول البهبيتي بعد عرضه لهذه الآراء : إن " الشعر عند العرب كان يقترن بالغناء ولكنا لا نرجع هذا إلى زمان قريب من الإسلام فإن عهد اقـــتران الشـــعر بالغناء عهد بعيد عن الواقعية التي ينتهي إليها إحساس الأمم كلما تقدم بها النضـــج النفسي، ولما كان الشعر في رأيي قديماً هذا القدم فإن ذلك العهد قديـــم أيضـــاً لا يمكن أن يقع في حدود المائتي سنة السابقة للإسلام وهي الفترة التي يقع فيها شعر شعراء الجاهلية المعروفين لنا "[٣].

وهو بهذا متفق تماماً مع رأى الدكتور عابدين في أن الفترة التي كان الشعر مقترناً فيها بالغناء عندما كان معاصراً للغات السامية بفنونها التي كان يشد بعضها بعضاً ، فلا غني للشعر عن الموسيقي والغناء لأن الشعر لم يكن متضمناً الـــوزن الموسيقي الذي يمكن أن يعفي به فن الموسيقي عن مهمته ولا النغمات الموزونـــة

---

(١)انظر نجيب البهبيتي ، تاريخ الشعر العربي حتى أخر القرن الثالث الـــهجري ، ص ٩٠، طبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٥٠ .

(٢) سورة الأنفال آية ٣٥ .

(٣) انظر نجيب البهبيتي ، تاريخ الشعر العربي ، ص ٩٢ .

التي يمكن أن يعفي بها فن الغناء وما يتكلفه من مد في آخر الكلمـــات وتقصـــير لصنع تلك النغمات [١].

والتمايز بين لغة الشعر ولغة النثر حقيقة معروفة ، حتى إن دائرة المعارف البريطانية تعرف الشعر بأنه (الطريقة الأخرى لاستعمال اللغة) [٢].

وانحراف الشعر عن أعراف اللغة (*deviation*) هو محور كثـــير مـــن الدراسات الأسلوبية . ويظهر هذا التمايز على المســـتوي الصوتـــي والمعجمـــي والصرفي والتركيبي . وفي العربية تسمي أنـــواع مـــن هـــذا الخـــروج باســـم (الضرورات الشعرية) . وهناك أنواع أخري من الخروج على أعراف اللغة ، لا يذكرها العروضيون ، ولا تكاد تلحظ ، لشيوعها وألفة الناس إياها ، مثل الوقـــوف على منون ، والوقوف على مقطع قصير ، ومد الصائت القصير الذي يقع آخـــر البيت ليكون طويلاً ، ويندرج في هذه الأنواع من الخروج طريقة الوقف والوصل في الشعر ، ففي النثر يتحكم المعني في مواضع الوقف والوصل ، أما في الشـــعر فالتقسيم العروضي هو الذي يحدد في الغالب مواضع الوقف ، في أواخر الأشـــطر وإن أدي ذلك إلى فصل ما يجب وصله في النثر . وخروج الشعر على أعـــراف اللغة يختلف من عصر إلى عصر ، ومن شاعر إلى شاعر ، بل من نـــص إلـــى نص فالشعر مع تميزه الدائم عن لغة النثر المألوفة يقترب منها حيناً ، ويبتعد عنها حيناً آخر .

وهذا الخروج هو دائماً خروج محسوب ، يسمح به في حدود معينة ، فلابد من حد أدني من التزام خصائص اللغة ، ما دام الشعر فناً لغوياً .

والتمايز " الإيقاعي " هو أبرز وجوه التمايز بين الشعر والنـــثر ؛ فإيقـــاع الشعر يغلب عليه الانتظام ، أو يجمع بين النسق والخروج على النسق ، أما إيقـــاع النثر – إن صح أن له إيقاعاً - فلا نسق فيه ولا انتظام - والحديث هنا عن الإيقـــاع

---

(١)انظر المدارس العروضية في الشعر العربي ، عبد الرءوف بابكر السيد ، ص٣٠ .

(2)The new Encyclopedia Britannic, U.S.A, 1984, Poetry.

بالمعني الصوتي - إلا إذا اقترب من الشعر ، وهو في هذه الحالة لم يعد نثرا خالصاً ، بل الأجدر به أن يسمي شعراً منثوراً ، أو قصيداً نثرياً ، أو غير ذلك .

ومع هذا فالتباين بين لغة الشعر ولغة لنثر ليس تبايناً جوهرياً ، فمادة كل منهما واحدة ، هي أصوات اللغة ومقاطعها . ولكن المقاطع تتجمع في الشعر بترتيب مخصوص لا يكون في النثر إلا عرضا . ومن ناحية أخري تميل لغة النثر إلى المحافظة على نسبة معينة بين أنواع المقاطع ، وعلى حدود معينة لتوالي المقاطع من النوع الواحد والشعر يضارع النثر أحياناً فيحافظ على هذه النسبة وعلى هذه الحدود ، ويخالفه أحياناً ، فيزداد التباين بينهما .

ومراعاة هذه النسبة أو مخالفتها من أهم ما يميز تكويناً وزيناً عن تكوين آخر [١].

وإذا كان " التصريف هو اشتقاق بعض من بعض " [٢]. كما يقول الخليل في معجمه ، فإن الميزان الصرفي والميزان العروضي يخرجان لديه ، من أصل لغوي واحد .

ولذا كان الإيقاع بمعناه العام لدي الخليل بن أحمد هو " الاتفاق " .

" فالإيقاع اتفاق الأصوات في الغناء "[٣]. وهو الأثر السمعي أيضاً . ولا تبعد هذه المعاني كلها عن معاني القصيدة كما فهمها أصحابها فهي تعني : القصد في قول الكلام ، والاعتدال في القول ، والانفصال عن عقل وفم صاحبها . وضروري أن يكون هناك مقياس لهذا القصد . وإذا رجعنا إلى مادة قصد في

---

(١)انظر نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ،د. على يونس ، ص٨٤ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣.

(٢)انظر الخليل ابن أحمد ، كتاب العين مادة (صرف) ، تحقيق مهدي المخزومي ، إبراهيم السامرائي ، بغداد ، ١٩٨٦ .

(٣)انظر السابق (مادة وقع).

معجم العين لوجدنا أن القصد الرمح إذا انكسر نصفين حتى يبين . وكل قطعة منه قصدة " [١].

وفي الشعر يختلف أساس التقسيم عنه في النثر . النثر مقسم إلى جمل ، والشعر مقسم إلى أبيات ، الجملة هي وحدة الكلام ، والبيت هو وحدة الشعر . ونظام النثر يحسن فيه الوقف على آخر الجملة ، ونظام الشعر يلزم فيه الوقف على نهاية البيت (=القافية) . الوقف على نهاية الجملة قيمة دلالية تدل على اكتمال معني الجملة ، والوقف على قافية البيت قيمة شعرية تدل على اكتمال معني الجملة ، والوقف على قافية البيت قيمة شعرية تدل على اكتمال دورة وحدة الإيقاع (=البيت) . والبيت في الشعر وحدة إيقاع للقصيدة ، والجملة في النثر وحدة دلالية للكلام [٢].

أما القوانين المتحكمة في تطور الفن اللغوي العربي ، فهي مجموعة قوانين: صوتية تبدأ من القانون الصوتي العام ، إلى القانون الصرفي الخاص بلغتنا العربية ، ثم القانون الموسيقي الذي يتحكم في تنغيم النص اللغوي العربي .

والنقد العربي القديم ببعديه الغوي والبلاغي ، لم يفرق بين النثر والشعر في النوع الدبي ، إلا بمجموعة من الخصائص التي اختص بها الشعر وهي : الوزن والقافية ، والضرورات الشعرية .

أما فيما عدا ذلك فما يصلح في تحليل النص الشعري ، يصلح في تحليل النص النثري ، وقد نفهم هما : أن اللغويين جمعوا النثر والشعر . أما تركيزهم على الشعر - في الاستشهاد - فلأن النص الشعري كان يمر بمراحل كتابه كثيرة، وعرض ، ورواية وتمحيص ومراجعة ، لم يمر بها النص النثر . كما أن النص الشعري كان لا يخضع لانضباط صارم وفق خصائص عمود الشعر العربي ، ولكونه - في النهاية - سنداً لتفهم لغة القرآن والحديث .

---

(١)انظر الخليل ابن أحمد ، كتاب العين ، مادة (قصد) .

(٢)انظر الجملة في الشعر العربي ، د. محمد حماسه عبد اللطيف ، ص٢٨.

ويمكن أن نتفهم أن هناك عناصر متوازية بين النثر والشعر : حيث تتوازى الصفات الصوتية للحروف ، ويعوض التجنيس عن الوزن المتوحد وتوازي السجعات - مع القافية - وهكذا - في الفنيين . مما جعل البلاغيين يتعاملون مع المجاز والمعاني والبديع في كلا النصين على انهما حالة واحدة . فيستشهدون من النثري والشعري على السواء ، في كل ظاهرة بلاغية أو لغوية(١).

واللغة تحلل عموماً على مستويين صوتي ومعنوي ، والشعر يخالف النثر في خصائص موجودة على المستويين ، أما خصائص المستوي الصوتي فقد قننت وسميت ، ونسمي " الشعر " كل شكل من أشكال اللغة يحمل جانبه الصوتي هذه الخصائص ، فهي تلاحظ للوهلة الأولى ، وهي محددة بدقة وما زالت تمثل اليوم معيار الشعر ، لكن الواقع أن هذه الخصائص ليست هي وحدها خصائص الشعر ، فعلي المستوي المعنوي أيضاً توجد سمات خاصة تمثل رافداً ثانياً للغة الشعرية ، وهذه السمات كانت بدورها موضع محاولات للتفنين على يد " البلاغيين ".

ومع ذلك فإنه لأسباب ظل " قانون " البلاغة اختيارياً على حين كان قانون الوزن الوزن إجبارياً ، وظلت صفة " شاعري " لمدة طويلة مواجهة لصفة " بلاغي " وظل الحجم الهائل للكلام " الموزون " والموزون فقط ، يشهد بالتمييز الكبير الذي حظيت به بصفة عامة الخصائص الصوتية الخالصة للفن الشعري .

وأياً ما كان الأمر فإن القضية الرئيسية ، هي أن اللغة لديها سبيلان للأداء الشعري ، وإن هذين السبيلين ظلا مستقلين . وإذا كان " الكاتب " الذي يهدف إلى أداء شعري دقيق يظل حراً في ان يجمعهما معاً أو على العكس في أن يستعمل أحدهما دون الآخر ، فإنه نتيجة لذلك يمكن ان نميز أكثر من نمط للقصيدة الأول : يعرف تحت اسم " قصيدة النثر " ، ويمكن أن نسميه " قصيدة معنوية " فهو في الحقيقة لا يلعب إلا على وجه واحد من اللغة الشعرية ، ويترك الوجه الآخر من هذه اللغة غير مستثمر ، مما يؤكد أن الرافد المعنوي وحده يمكن أن يصنع الجمال

---

(١)انظر موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، د.مدحت الجيار ، ص ص ٢٢-٢٣.

الشعري ، ويبدو الأمر على العكس بالنسبة للنمط الثاني ، الذي يمكن أن نسميه " قصيدة صوتية " لأنها لا تستثمر الرافد الصوتي للغة الشعرية ، حيث لا يمكننا أن نصنف تحت هذا النمط أي إنتاج أدبي مهم . ومن هنا جاءت تسمية " النثر الموزون " وهي تسمية يبدو أنها تحدث في مراتب العطاء الشعري تمييزاً ليس في صالح الجانب الصوتي " الوزن " .

لكن القصيدة ليست في تقييم جوانب العطاء الشعري من خلال مقارنة أحد مستوييه بالآخر ، فأيا ما كانت قيمة كل منهما على حدة فإن الواقع إنهما ظلا يستعملان معاً من خلال التراث الشعري ، وانهما عندما يجمعان معاً روافدهما ينتجان الشعر -[1].

ولغة الشعر لها خصائص ومزايا ولها أوزان ذات قواعد ، وقواف ذات أصول لا يجوز التجوز فيها ولا يسمح بتخطيها بل لابد من التزامها والسير على هديها دون مخالفة او انحراف عن سواء السبيل الذي قصد إليه السابقون من أبناء العرب . ولئن جدت أوزن وتصرف بعض الشعراء في الأوزان الموروثة إن هذا لا يعني البعد عما يستسيغه الذوق العربي .

وقد عرف ابن فارس الشعر بأنه كلام موزون مقفى دال على معني ويكون اكثر من بيت . ثم قال : (وإنما قلنا هذا لأن جائزاً اتفاق سطرٍ واحد بوزن يشبه وزن الشعر عن غير قصد فقد قيل : إن بعض الناس كتب في عنوان كتاب " للأمير المسيب بن زهير - من عقال بن شبه بن عقال : فاستوي هذا في الوزن الذي يسمي " الخفيف " ولعل الكاتب لم يقصد به شعراً .

وقد ذكر ناس في هذا كلمات من كتاب الله جل ثناؤه . وقد نزه الله جل ثناؤه كتابه عن شبه الشعر كما نزه بنيه صلي الله عليه وسلم عن قوله)[2]. ولكن

---

(١)انظر بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة د.أحمد درويش ص٢٠.

(٢)انظر الصاحبي لابن فارس ص ص ٢٢٩ - ٢٣٠ طبعة المؤيد ، ١٩١٠م.

الجاحظ يدون هذه العبارة على أنها بيت من الشعر ، إذ يقول : وكتب عقال بن شبة بن عقال إلى زهير بن المسيب :

للأمير المسيب بن زهير من عقال بن شبة بن عقال[1]

وقد التزم الجاحظ وضع هذا في شطرين على نظام كتابة الشعر ، فالجاحظ يعد البيت الواحد شعرا . وروى عنهم قولهم : هذا بيت ، وهذا مصراع ، أما ابن فارس فيشترط أن يكون الكلام الذي يسمي شعرا أكثر من بيت ، ثم يتبع هذه العبارة بقوله : ولعل الكاتب لم يقصد به شعرا . (والوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن ، وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات وما شاكلها) [2].

فهذا الفن يهدينا فيما يهدي إلى ما ينقص حجة مدعي أن القرآن وحديث الرسول شعر لشدة تأثيرهما في نفوس سامعيها ، والله تعالي يقول : (وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن)[3].

وأما ما جاء من القرآن الكريم ومن الحديث الشريف موافقا لأوزان بعض بحور الشعر ، فقد جاء هكذا اتفاقا ، ومن ذلك قوله تعالي (لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون)[4] يوافق مجزوء الرمل المسبغ ، (ومن تزكي فإنما يتزكي لنفسه)[5] يوافق مجزوء الخفيف ، (وجفان كالجواب وقدور راسيات)[6] يوافق مجزوء الرمل ، (ودانية عليهم ظلالها وذللت قطوفها تذليلا)[7] يوافق الرجز

---

(١)انظر البيان والتبيين للجاحظ ، ج٢ ، ص١١٢ .

(٢)انظر العمدة لابن رشيق القيرواني ، ج١ ، ص ١٣٤ .

(٣) يس ٣٦

(٤) آل عمران ٩٢

(٥) فاطر ١٨

(٦) سبأ ١٣

(٧) الإنسان ١٤

(ويخزهم وينصركم عليهم ويشف صدور قوم مؤمنين)[1] يوافق الوافــر ، (إنــا أعطيناك الكوثر)[2] يوافق المتدارك ، (تبت يدا أبي لـــهب)[3] يوافــق منــهوك الرجز.

وقوله عليه السلام :

هل أنت إلا إصبع دميت وفي سبيل الله ما لقيت ؟!

يوافق الرجز المقطوع.

وقوله صلي الله عليه وسلم :

أنا النبي لا تحدب أنا ابن عبد المطلب !

يوافق الرجز المجزوء .

وما أكثر ما في كلام الناس من شعرٍ موزون ، ومع ذلك لا نسميه شـعراً ؛ إذ العبرة بالقصدِ ، فأنت لا تكون شاعراً ، كما لا يسمي ما تقوله من الشعر شـعراً إلا بشرطين :

الأول - أن يكون ما تقوله موزوناً بأوزان الشعر .
والثاني - أن تكون قاصداً لذلك الوزن وقول الشعر .

وإذا كانت قيمة الشيء بما يخدم من غرضه ويحقق من غاية ، فقد أصبحت قيمة العروض كبيرة ؛ لأنه يخدم الغرض ويحقق الغاية من حسن نظم الشـــعر ، الشعر هو ما عرفناه سجل حياة ، ومعرض تصوير ، ونبع عاطفة ، وفيض إبـداع وإمتاع وتأثير [4].

---

(١) التوبة ١٤
(٢) الكوثر ١
(٣) المسد ١
(٤) انظر فن الموسيقى في الشعر العربي ، د . محمود على السمان ، القـــاهرة ، ص١١ ، ١٩٧٨.

وقد نظر ابن خلدون في تعريف العروضيين للشعر ، ورد عليهم ، ووضع له تعريفاً ارتضاه ، قال [١]: (وقول العروضيين في حده : " إنه الكلام الموزون المقفى " ليس بحدٍ لهذا الشعر الذي نحن بصدده ولا رسمٍ له ، وصناعتهم إنما تنظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة ، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا ، فلابد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية .

الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به) .

ويري ابن خلدون أن الكلام الذي يخلو من الاستعارة والأوصاف ليس بشعر ، وأن الكلام الذي لا يجري على أساليب العرب المخصوصة بالشعر لا يكون شعراً ، غنما هو كلام منظوم .

وفي اللسان لابن منظور : (والشعر منظوم القول : غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعراً ن من حيث غلب الفقه على علم الشوع ، والعود على المندل ، والنجم على الثريا . ومثل ذلك كثير .

وربما سموا البيت الواحد شعراً .. وقال الأزهري : الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها ، والجمع أشعار ، وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر به عنده ، أي يعلم .. وقيل : شعر : قال الشعر ، وشعر : أجاد الشعر ، ورجل شاعر ، والجمع : شعراء).

وقال ابن رشيق :

الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء ، وهي اللفظ والوزن والمعني والقافية فهذا هو حد الشعر ؛ لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر ، لعدم القصد والنية

---

(١) انظر مقدمة ابن خلدون ، ج٤ ، ص ٥٠٥ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٦١.

كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر [١].

وأول ذلك أن يعرف العروض ليكون ميزاناً له على قوله ، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم به إعرابه ، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم " [٢].

---

(١)انظر العمدة لابن رشيق القيرواني ، ج١ ، ص ١١٩ .

(٢) انظر السابق ، ج١ ، ص ١٣٢ .

المصادر والمراجع

- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري د . محمد مصطفي هدارة ، بيروت ، ١٩٨١م .
- الأصوات اللغوية د . إبراهيم أنيس ط ١٩٥٠م القاهرة .
- الألسنية العربية ريمون طحان دار الكتاب اللبناني ط١ ، بيروت ، ١٩٧٢م .
- بناء لغة الشعر جون كوين ترجمة د . أحمد درويش القاهرة ١٩٨٥م .
- البيان والتبيين الجاحظ تحقيق عبد السلام محمد هارون ط٣ ، القاهرة ، ١٩٦٨م .
- تاريخ الشعر العربي حتى أخر القرن الثالث الهجري نجيب البهبيتي ط دار الكتب المصرية القاهرة ١٩٥٠م .
- تحليل النص الشعري بنية القصيدة يورى لوتمان تحقيق محمد فتوح أحمد دار المعارف القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥م .
- خصائص الأسلوب في الشوقيات محمد الهادي الطرابلسى تونس ١٩٨١م .
- الخصائص ابن جني تحقيق محمد على النجار ، عالم الكتب ، بيروت ط٣ ، ١٩٨٣م .
- الجملة في الشعر العربي د . محمد حماسة عبد اللطيف الخانجي القاهرة ط١ ، ١٩٩٠م .
- دراسات تأصيلية في اللغة والتاريخ والأدب د . عبد المجيد عابدين الإسكندرية ١٩٨٦م .
- دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني علق عليه محمود محمد شاكر الخانجي مصر .
- ديوان المتنبي دار صادر بيروت .
- السكون المتحرك ، بنية الإيقاع علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الشارقة ١٩٩٢م .

- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي نشر أحمد أمين وعبد السلام هـــارون لجنـــة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١م .
- العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك محمد العلمي دار الثقافة ، المغرب ط١ ، ١٩٨٣م .
- علم اللغة العام (الأصوات) د . كمال محمد بشر ط٧ دار المعارف بمصر .
- العمدة لابن رشيق القيرواني دار الجيل لبنان بيروت ١٩٨١م .
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة الدماميني ط١ ، ١٣٢٣هـ .
- فن الموسيقي في الشعر العربي د . محمود على السمان القاهرة ١٩٧٨م .
- في الميزان الجديد د . محمد مندور ط٣ ، مطبعة نهضة مصر .
- كتاب العين للخليل بـــن أحمـــد الفراهيـــدي تحقيـــق د .مـــهدي المخزومـــي و د. إبراهيم السامرائي بغداد ، ١٩٨٦م .
- الكلمة ، دراسة لغوية ومعجمية د . د حلمي خليل الهيئـــة المصريـــة العامـــة للكتاب ١٩٨٠ م .
- اللغة الشاعرة ، عباس العقاد مكتبة غريب بمصر .
- مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة دراسة ي بلاغة النـــص ، شكري الطوانسي الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .
- مدخل إلى فنون القول عند العرب د . عبـــد المجيـــد عـــابدين دار المعرفـــة الجامعية الإسكندرية ١٩٨٩م .
- مداخل إلى علم الجمال الأدبي د . عبد المنعـــم تليمـــة دار الثقافـــة القـــاهرة ١٩٧٨م.
- المدارس العروضية في الشعر العربي عبد الرؤوف بابكر السيد ط١ طرابلـــس ليبيا ١٩٨٥م .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها د . عبد الله الطيب دار الفكر بيروت ١٩٧٠م .
- المغني في علم الصرف د . عبد الحميد مصطفي الســـيد عمـــان الأردن ط١ ١٩٩٨م .

- مقدمة ابن خلدون دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٦١م .
- موسيقي الشعر د . إبراهيم أنيس الأنجلو المصرية ط٢ ، ١٩٥٢م القاهرة .
- موسيقي الشعر العربي د . شكري عياد ، ط١ ، دار المعرفة ١٩٦٨م .
- موسيقي الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية د . حسني عبد الجليل يوسف الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م .
- موسيقي الشعر العربي ، قضايا ومشكلات د . مدحت الجيار دار المعارف القاهرة ، ط٣ ،١٩٩٥م .
- مناهج البحث في اللغة د . تمام حسان ١٩٥٥م القاهرة .
- نظرة جديدة في موسيقي الشعر العربي د . على يونس الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

المراجع الأجنبية

- A. J. Gereimds, Essais de semiotique Poetique trad Buenos airs 1989.
- The new encyclopedia britannica U.S.A, 1984, poetry.

الدوريات

- عالم الفكر مجلد ٢٢ عدد ٣ ، ٤ ، ١٩٩٤م .

الفصل الثاني

تعدد الأنساق الإيقاعية بتنوع التراكيب اللغوية

١- اللغة ووحدة التفعيلة: -

تمثلت الصورة الموسيقية في الشعر العربي القديم في بحوره وقوافيه ، التي مثلت بشكلها الذي وصلنا مرحلة ناضجة " بحيث لا نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشأتها وتطورها " (١).

كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية الجاهلية ، وكانت صورته الموسيقية تتكون من الوزن والقافية إلى جانب بعض التلوين الموسيقي الداخلي . وكان الوزن مجموعة الأزمنة المتساوية المكررة التي يتألف منها البيت والتي عرفت بالتفعيلات . وكانت القافية وحدة موسيقية في نهاية السطر الشعري تعتمد على عدد معين من الحركات والسكنات .

وقد اهتم النقاد العرب بالبحث والاستقصاء حول الأوزان الشعرية أو البحور وما يحيط بها من تغير وتبديل ، وبدراسة القافية والاختلاف حول مفهومها وهل هي آخر كلمة في البيت أو هي حرف الروي او أنها تبدأ من آخر حرف متحرك في البيت إلى آخر ساكن ومتحرك يسبقانه .

كما اهتموا كذلك بدراسة عيوب القافية من إقواء وإجازة وإيطاء إلى آخر هذه المباحث التي نجدها على سبيل المثال في (العمدة) ابن رشيق و (الصناعتين) العسكري و (قواعد الشعر) لثعلب ، و (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي ، و (منهاج البلغاء) لحازم القرطاجني ، و (الطراز) ليحي بن حمزة العلوي ونستطيع أن نستخلص من جملة أبحاثهم ومن الشعر العربي القديم نفسه أن الصورة الموسيقية في القصيدة العربية كانت في مجملها صورة تركيبية

---

(١)انظر د. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مصادره الأولى وتطوره ، فلسفاته الجمالية ومذاهبه ، ص ٤٦٨ ، دار مطابع الشعب ،ط٣ ، القاهرة ، ١٩٦٤م.

تتساوى فيها الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقية دائماً عند قافية توثق وحدة النغم .

وقد حاول الكثير من الباحثين المعاصرين أن يفسروا هذه الظاهرة منهم الدكتور شوقي ضيف الذي رأى أن هذا التكامل والانتظام إنما جاءا من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا في نشأته مما جعله يستوفي النغم الطوال والقصار وموقع النبرات والنقرات ، ويتمسك بقرار القافية الثابت ، حتى تتم للنغم وحدته وتتضح رناته في كل بيت ، وكأن كل دور من أدوار اللحن الموسيقي الذي يتغنى به الشاعر أو ينشده دور قائم بنفسه ينتهي عند لازمة مكررة هي لازمة الروي [١]. ويرجع الدكتور عز الدين إسماعيل هذا السبب إلى أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك ، فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع ، أي على الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات عن بعضها [٢].

وقد وضح مثل هذا الرأي الدكتور إبراهيم أنيس حين أرجع ظاهرة اعتماد الشعر العربي على الموسيقي الخارجية إلى أن عناية العرب بموسيقية الكلام ترجع إلى أنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة ، بل أهل سماع وإنشاد ، ويتعاون اللسان في مثل تلك البيئة على إيثار العناصر الموسيقية من اللغة ، فاعتمد على مسامعهم في الحكم [٣].

فقد اهتم هذا الشعر بنوع من الموسيقي الداخلية تمثل في بعض التقسيمات الداخلية والاعتماد على الألفاظ ذات الدلالات الصوتية مما نرى منه الشيء الكثير

---

(١)انظر د. شوقي ضيف ، فصول في الشعر ونقده ، ص ص ٣١ : ٣٢ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١م.

(٢)انظر د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص٥٢ ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

(٣) انظر د.إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، ص ص ١٩١ : ١٩٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١ ، القاهرة ، ١٩٥٨م.

في نماذج الشعر الجاهلي والإسلامي ، إلى جانب اعتماده على موسيقي الوزن والقافية ، وأية دراسة علمية في دلالة ألفاظ اللغة الجاهلية كفيلة بأن تكشف لنا الشيء الكثير عن التلوين الانفعالي وارتباطه بموسيقي شعرية داخلية في القصيدة العربية الجاهلية والإسلامية .

تميزت الصورة الموسيقية للقصيدة العربية القديمة بالمساواة والتنسيق التجريدين اللذين يعتمدان على توالي الحركات والسكنات في المقاطع دون الالتفات إلى ما يمكن أن يكون فيها من صفات خاصة تميزها بعضها عن بعض ، كما نرى في وزن هذه الكلمات مثلا : نزل - نام - بئر - قعب - ساس - فكلها على وزن فعل رغم ما فيها من خلافات صوتية أو من صفات خاصة في النطق .

وقد أدت هذه المساواة إلى وحدة موسيقية عامة متكررة في تتابع تألفه الأذن وتسر به ، وبشكل عام غلب على هذه الصورة الموسيقية الطابع الحسي الخارجي (١).

فهناك مجموعة من الأنساق الإيقاعية الخاصة في العروض العربي هي الكامل والرجز والمتقارب والرمل والمتدارك والهزج تلك التي تشكل تفعيلاتها كل على حدة الأنساق الإيقاعية الأخرى تلك التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين قد تكون إحداهما خماسية والأخرى سباعية في نسق معين او تكون التفعيلتان سباعيتين في نسق آخر ولكن تختلف كل سباعية منهما في ترتيب الوحدات الأصغر وهي الأسباب والأوتاد مثل الطويل والمديد والبسيط والوافر والمنسرح والسريع والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث . وهذه الأنساق الإيقاعية موضوع الدراسة هي التي قال الشعراء كلمتهم الأولى فيها فقد انطلقوا يجددون في استعمالات اللغة بالتأليف على أنساق إيقاعية تختص بالنماذج الإيقاعية الموحدة التفعيلة .

---

(١)انظر د. سعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ص١٩٣ ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٣م.

ومن الشعراء من عمل بالنقد والتنظير فرصد هذه الظواهر بالإضافة إلى استعماله لها . ومن هنا شاعت الحرية في التأليف بدءاً من هذه الأنساق وعلى نمطها .

ومن هؤلاء من رأى أن الشعر المعاصر قد اقتصر على عدد قليل من بحور الشعر العربي الكثيرة ، لأنه لا يستعمل البحور المكونة من تفعيلتين ، كالطويل مثلاً ، وهو بذلك يضيق المجال الموسيقي أمام الشاعر ويصيبه بالنقص الملحوظ ، ومن أصحاب هذا الرأى : " نازك الملائكة "[١] " وسيد حجاب "[٢] و " الحساني حسن عبد الله "[٣] .

يستعمل الشعر المعاصر أشكال وزينة مختلفة ، ومنها : الجمع بين تفعيلة في الحشو وتفعيلة أخرى في الضرب ، واتخاذ وحدة عروضية من تفعيلتين بدلاً من واحدة ، والمزج بين أكثر من وزن . ومع ذلك فكل هذه الأشكال محدودة نسبياً ، فأكثر الشعر المعاصر يقوم على التفعيلة الواحدة (مع ملاحظة أن الضرب يختلف من بيت إلى بيت في أكثر الأحيان .

فوحدة التفعيلة ليس معناها أن كل الأبيات المبنية من تفعيلة واحدة تتشابه موسيقياً ، وطبيعة الشعر المعاصر تجعل الأبيات متفاعلة متداخلة ، بحيث لا تصبح أبياتاً كأبيات الشعر العمودي . وطبيعة الشعر الجديد تعطي الشاعر الحرية في تنوع الأضرب ، وإطالة الأبيات أو تقصيرها ، كما تعطيه الحرية في الإرسال أو التقفية ، وتعطيه أيضاً الحرية في تنوع أساليب التقفية .

واختيار ما يشاء من هذه الأساليب . هذا إلى أن الوزن والتقفية ليسا إلا عنصرين من عناصر متعددة تنسج موسيقي القصيدة ، سواء أكان ذلك في الشعر العمودي أم في الشعر المعاصر .

---

(١)انظر نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٤٧ ، بيروت ، ١٩٧٤ .

(٢)انظر سيد حجاب ، مجلة جاليرى ، (٦٨) ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٦٨ .

(٣)انظر الحساني حسن عبد الله ، عفت سكون النار ، ص ص ٩ ، ١٠ ، القاهرة ، ١٩٧٢

ومن هنا فالمقارنة بين قصيدتين مبنيتين على تفعيلة واحدة قد تبرز أن لكل منهما شخصيته الموسيقية الخاصة [١]. ومن ثم تشكلاته اللغوية المتميزة تلك التي صنعت هذا الشكل الموسيقي .

وقد ناقشت نازك الملائكة أوزان الشعر الحر في كتابها قضايا الشعر المعاصر مقررة أن الشعر الحر ليس وزنا معينا أو أوزانا وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية المعروفة ، فهو إذن شكل من الأشكال الشعرية العامة [٢]وأساس الوزن فيه يقوم على وحدة التفعيلة. وتقسم نازك البحور التي يجوز أن يرد عليها الشعر الحر إلى قسمين :

١- **البحور الصافية** ، وهي البحور ذات التفعيلة الواحدة وهي الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والجنب.
٢- **البحور الممزوجة** وهي البحور التي تقوم على تكرار تفعيلتين متماثلتين يليها تفعيلة ثالثة مختلفة في الشطر الواحد وهي بحرا السريع والوافر وتشترط نازك عندئذ على الشاعر أن يلتزم بالتفعيلة الأخيرة وله تكرار التفعيلة الأولى حسبما تقتضيه حالة تجربته الشعرية.

وهذه الأوزان المحددة في كتاب نازك هي الأوزان التي يسود استعمالها في الشعر الحر منذ ظهوره . وإن كان بعض الشعراء قد حاول ان يستعمل أوزانا شعرية أخرى غير هذه إما عن طريق استعمال أكثر من بحر في قصيدة واحدة ، كما استعمل أبو شادي بحورا كالطويل والمجتث والبسيط مع غيرها من بحور الشعر العربي . وكما استعمل خليل شيبوب لبحور مثل البسيط والطويل والخفيف وبحورا أخرى في القصيدة نفسها .

---

(١)انظر على يونس ، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد ، ص ٢٢٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ .

(٢)انظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ٥٨ .

أما معاصرو نازك فقد جربوا استعمال بحور غير ما ذكـــرت ، إذ حـــاول السياب استعمال البحر الخفيف ذي التفعيلات المتغايرة فـــي قصيدتـــه (جيكـــور أمي)[١] بحيث جعل بيتا يعتمد على تفعيلة واحدة يليه بيت على التفعيلـــــة الثانيـــة حسب نظام مرتب .

وجرب أيضا استعمال بحر الطويل من قصيدة حرة [٢]معتمدا فيـــها علـــى كتابة القصيدة من شطر كامل إلى نضف شطر متلافيا بذلك إفراد إحدى تفعيلتـــي بحر الطويل في بيت واحد .

إن أغلب قصائد ديوان " عاشقة الليل " لنازك الملائكة [٣]نظمت من البحور الخفيفة وأعني بالبحور الخفيفة التي قاربت أن تكون صافية ، وعلـــى رأســها ، الرمل ، والكامل ، والمتقارب التي نظمت منها أغلب قصائد الديوان ثم الرجز ولم تنظم منه إلا قصيدة واحدة هي : على حافة الهوة . وتبقي بحور أخرى ندت عـن هذه البحور الخفيفة ، ولم تنظم من الطويل إلا قليلا [٤].

أما القصية الفنية الثانية في الشعر الحر فقد أوردتها نازك تحـــت عنـــوان (عيوب الوزن الحر)[٥] وهما اثنان .

أولا :

اقتصار الشعر الحر على ثمانية بحور من بحور الشعر العربي وفي هـــذا تضييق على الشاعر وعلى مجال إبداعه في رأى نازك .

---

(١)انظر ديوان السياب ، ج١ ، ص ٦٥٦ ، بيروت ، ١٩٧١ .

(٢) انظر السابق ص ص ٦٣٥ ، ٦٦٠ .

(٣)انظر نازك الملائكة ، عاشقة الليل ، ١٩٧٤ ، بغداد.

(٤)انظر دراسة في شعر نازك الملائكة ، د. محمد عبد المنعم خاطر ، الهيئـــة المصريـة العامة للكتاب ، ١٩٩٠.

(٥)انظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ص ص ٤٣ : ٤٧ .

ثانيا :

تقول نازك إن أغلب الشعر الحر يرتكز على تفعيلة واحدة وذلك يسبب رتابة مملة .

وهذا كلام مناقض لما قالته من قبل من أن للأوزان الحرة مزايا مضللة كالحرية البراقة التي تمنحها هذه الأوزان الحرة وكالتدفق الناتج عن تكرار تفعيلة واحدة مرات يختلف عددها من بيت إلى آخر فكيف بالوزن ذي الحرية والموسيقية والمتدفق كالجدول في الروضة المنحدرة يصبح رتيبا مملا ، ولسبب واحد هو اعتماده على تفعيلة واحدة مكررة ...... ؟ على أن نازك لا تلبث ان ترد على نفسها فيما يتعلق برتابة الأوزان حينما تنهي كلامها قائلة (ومما يلاحظ أن هذه الرتابة في الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهدا في تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها ، وترتيب الأفكار ، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل) وهذا ليس مداواة للرتابة بقدر ما هو من أهم عناصر تكوين العمل الأدبي شعرا أو نثرا [١].

ويجب أن تلاحظ التعامل مع الاختيار ، وأنه ليس منوطا بالمفردات وحدها أي بمستوي المعجم فحسب ، وإنما يجاوز دوره مستوي المعجم ليتعامل مع مستوي النحو ، حيث تدور في داخله عملية التعليق بين المفردات بإعطائها وظائف نحوية محددة ، وهنا يتأتى دور المبدع في إيقاع اختياره على بعض الوظائف دون بعضها الآخر ، وإيثار بعض الأشكال النحوية على البعض الآخر خاصة إذا أدركنا أن اللغة العربية لا تلتزم نمطا تركيبيا بعينه ، وإنما تتيح لأصحابها قدرا كبيرا من الإمكانات ، دون أن تحاصر المتكلم أو المبدع في إطار إبلاغي ضيق ، ولعل أوضح هذه الإمكانات ما دار حول الرتب المحفوظة وغير المحفوظة ، وكيف أن اللغة تسمح - تقريبا - بتحريك الدوال - بوظائفها النحوية ،

---

(١) انظر د. عبد الله محمد الخذامي ، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي ، ص ٤٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .

من رتبها الأصلية إلى رتب أخرى بديلة في السياق ، فتحل فيها ، وتؤدي دورا مزدوجا إذ إنها تؤدي دورها الذي تحمله نحويا ، ثم تؤدي دورا إضافيا نتيجة لحلولها في وسط مكاني مخالف لوسطها الأول ، وهو ما أطلق عليه (التقديم والتأخير)[1].

فبدءا من الحروف ، نجد أن الناطق العربي لا يستسيغ توالي المتشابهات أو الحروف القريبة المخارج ، وفي العروض يرفضون توالى أكثر من أربع متحركات ، وكذلك الأمر في الأسباب والأوتاد ، إذ لا يجتمع وتدان أصلا ، كما لا يجتمع أكثر من سببين ، أما في الأوزان فسبعة من الأوزان الستة عشر تقوم على تكرار التفعيلة نفسها الواحدة ست أو ثماني مرات ، في حين أن تسعة تقوم بتكرار تفعيلات متغيرة بنسب مختلفة وحين ننظر في الأوزان السبعة متماثلة التفعيلات سنجد أنها من أكثر الأوزان قبولا للزحاف وخاصة منها ما شاع استعماله عند العرب .

نستطيع أن نرتب الأوزان ترتيبا تنازليا حسب كثرة الزحافات والعلل فيها .

الكامل / الخفيف / السريع والمديد / المتقارب والرمل والبسيط / الوافر والمضارع والمنسرح / المتدارك والرجز والهزج والطويل / المجتث / المقتضب ومن هذا الترتيب سنلاحظ أن الأوزان المتماثلة الشائعة تكثر فيها الزحافات (الكامل / الرمل / الوافر) . والرجز الذي كثيرا ما يرد بشأنه انه كثير الزحاف)، وكذلك من الأوزان الشائعة وإن لم تكن متماثلة التي تزيد زحافاتها الخفيف والبسيط والمنسرح والسريع ، ومع ذلك نجد أوزانا لا شائعة ولا متماثلة تجوز فيها زحافات كثيرة ، مثل السريع والمديد والمضارع ، وما يزيد الزحاف في هذه الأبحر مبدأ آخر هو اضطراب الوزن أو ثقله .

---

(١)انظر د. محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص٨١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ .

ونخلص من هذا إلى أن التنويع كان قيمة هامة في مسألة الزحـــاف ، أدت إلى كثرة الزحافات في الأوزان التي تقوم على تفعيلات متماثلة ، وخاصة الشـــائع منها .

ويبقي بعد ذلك مبدأ عدم الاشتباه وأمن اللبس والذي يبدو مبـــدأ عروضيـــا هاما لأنه هو الدافع الأساسي لقيام العروض وغيره من العلوم [١].

وقد قاد الوصف الخليل إلى أن الزحاف ذو طبيعـــة متشـــعبة ومختلفـــة ، فليست كل الوحدات في كل الأنساق تخضع له بمبدأ واحد ذلك أن (مفـــاعيلن) في الطويل مثلا ، وهي النموذج النظري الذي بدأ منه الخليل ، لا تقوم بينها وبيـن (مفاعلن) المقبوضة المكفوفة أدني علاقة .

وبعبارة أخرى ، فالشاعر العربي لم يستعمل فـــي الطويـــل (مفـــاعلين) و (مفاعلن) و (مفاعيل) و (مفاعل) ، بل استعمل فقد الأولي والثانية والثالثـة. وقد قاد التتبع الخليل إلى تحديد سبب وجود العلاقة بين الأولى والثانية والثالثـــة ، وانعدامها بينها وبين الرابعة ، فوجد أن مجامعة الأولى للثانية والثالثة دليل علـــى تحقق صفة النموذج لها في الطويل ، بينما وجد أن في عـــدم مجامعـــة الرابعـــة للثلاث الأولى دليلا على عدم تحقق صفة النموذج للرابعة . وعبر عن مبدأ اتحـــاد الوحدات في صفة النموذج بقانون المعاقبة [٢]. في الجزء الذي هو (مفاعيلن) ، وجعل ياءه ونونه لا تسقطان معا وقد تثبتان ، أي أن سقوط أحـــد الحرفيـــن فـــي الجزء يعاقب الآخر . وبعبارة أخرى ، قاده الوصف والتحليل إلى أن وجود اليـــاء أو النون ضروري لكون الجزء نموذجا في شطر الطويل ، ووحدة إيقاعية مكونـــة لشطره في الشعر .

---

(١)انظر د./ سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولـــة لإنتـــاج معرفـــة علمية، ص ٧٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣

(٢) انظر العقد الفريد لابن عبد ربه ، ٤٢٩/٥ ، تحقيق أحمد أمين وآخرون ، مطبعة لجنـــة التأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

وكما وجد الخليل وجود أحد الحرفين اللذين يمكن سقوطهما بالزحاف ، ضروريا لصفة النموذج في الجزء الواحد ، وجد كذلك أن وجود أحدهما في جزأين متواليين في بعض الأنساق ضروريا . فـ (فاعلاتن) الأولى في الرمل مثلا ، إذا أصبحت بالزحاف في صورة (فاعلات) وهي المكفوفة ، لا تأتي بعدها (فعلاتن) وهي المجنونة . أي أن وجود النون في الأولى أو وجود الألف في التي تليها ضروري لتحقيق لهما معاصفة النموذج ، فلا يسقطان معا وقد يثبتان معا . وهكذا طور الخليل قانون المعاقبة ، ليشمل الحرفين المهيأين للسقوط في جزأين متواليين كذلك ، فأصبحت المعاقبة عنده تشمل الزحاف في الجزء الواحد وفي الجزأين المتواليين [١].

ومن الطبيعي أن المعاقبة هذه لا تتصور إلا في الوحدة الإيقاعية التي يتوالي فيها سببان مهيآن لسقوط ثاني كل منهما ، وفي الوحدتين الإيقاعيتين اللتين يتوالي فيهما نون (مستفعلن) في البسيط وألف (فاعلن) بعدهما معاقبة ، لأن النون ليست ثاني سبب ، إذا الزحاف مختص بثواني الأسباب .

لكن الخليل من خلال وضعه لظاهرة اختلاف وحدة إيقاعية عن أخرى ، وجد أن قانون المعاقبة ، وهو ما يحدد الزحاف الممكن ، لا ينطبق على وحدتين بعينيهما ، هما (مستفعلن) و (مفعولات) ، فهذان تجتمع كل صورهما في الشعر، أي أن سقوط السين بالخبن والفاء بالطي معا في مستفعلن ، وسقوط الفاء والواو بهما في مفعولات غير مرفوض من الشاعر في أي صورة ، فليس وجود أحدهما ضروريا في أي منها لتحقيق صفة النموذج له . وقد خص هذين الجزأين وهما (مستفعلن) و (مفعولات) بمبدأ يعبر عن عدم احتياجهما لأي من السين والفاء والواو ، في تحقيق صورة النموذج لهما ، وهو ما سماه بالمكانفة[٢] .

---

(١)انظر الزمخشري القسطاس في علم العروض ، ص ٣٧ ، تحقيق فخر الدين قباوه ، ١٩٧٧ ، المكتبة العربية ، حلب .

(٢) انظر الدماميني ، العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، ص ٩٥ ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

وقد قاده الوصف للتحول الذي سماه بالزحاف ، إلى أن يجـــد آن صـــور (مفاعيلن) في المضارع ، وهي مفاعيلن ومفاعلن ومفاعيل ومفـــاعل لا يجـــامع بعضها البعض الآخر في الشعر . وكذلك وجـــد أن صـــور (مفعـــولات) فـــي المقتضب ، وهي (مفعولات) و (مفعلات = فاعلات) و ٠ معولات = مفاعيل) لا يجامع بعضها البعض الآخر في الشعر . فاجتماع هـــذه الصـــور فـــي هذيـــن البحرين إذن منعدم في الشعر ، أي أنها لا تحقق كلها صفة النموذج للوحدتيـــن . فلا يوجد من مفاعيلن في المضارع في الشعر إلا (مفاعلن) أو (مفـــاعيل) ، أما (مفاعيلن) فمنعدمة) أو (مفاعيل) ، أما (مفاعيلن) فمنعدمـــة . وكذلـــك (مفعولات) في المقتضب لا توجد في الشعر إلا في صورتين هما (فـــاعلات) أو (مفاعيل) . فتحقق صفة النموذج في (مفاعيلن) يحتاج إلى اختفـــاء يائـــها بالقبض أو نونها بالكف ، وتحققها في (مفعولات) يحتاج كذلك إلى اختفاء فائـــها بالجنن أو واوها بالطي . ولذلك وجد أن مبدأي المعاقبة والمكافنة السابقين لا تقـــع تحتها هذه الظاهرة الجديدة ، فصاغ على ضوء هذا مبدأ ثالثا هـــو المراقبـــة [١]، حيث جعل تحقق صفة النموذج في هذين الجزأين متوقفا على عدم الجمع بين الياء والنون في مفاعيلن في المضارع ، وعدم الجمع بين الفاء والواو في مفعولات في المقتضب .

- وإذا قاده وصف الوحدات في أنساق الشعر إلى هذا ، أمكن أن يجعل الزحـــاف تحولا محكوما بقانون المعاقبة والمراقبة والمكانفة ، يشرح العلاقة بين النمـــاذج النظرية للوحدات الإيقاعية ونماذجها التطبيقية ، ويصفها في حدودها الممكنـــة في الشعر العربي . وقد فرع الزحاف إلى مفرد ومزدوج ، فالمفرد ما وقع في مكان واحد من الجزء والمزدوج ما وقع في مكانين منه . أعطي لكل صنـــف من المفرد والمزدوج حسب موقعه اسما خاصا به ، بعد أن وجد أن موقعـــه لا

---

(١)انظر المقتضب ، المبرد ص ٦ ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمه ، طبعـــة المجلـــس الأعلى للشئون الإسلامية .

يعدو أن يكون ثانيا أو رابعا أو خامسا أو سابعا في الجزء [١]، فكان ذلك كما يلي :

- فالذي يدخل ثاني الجزء ، إن نتج عنه حذف الثاني الساكن سمي بالخبن وإن نتج عنه تسكين المتحرك سمي بالإضمار ، وإن نتج عنه حذفه متحركا سمى بالوقص .

- والذي يدخل رابع الجزء له حالة واحدة ، وهي حذفه ساكنا ، وقد سماه بالطي
- والذي يدخل خامس الجزء إن نتج عنه حذف الساكن سمي بالقبض ، وإن نتج عنه تسكين المتحرك سمي بالعصب ، وإن نتج عنه حذف المتحرك سمي بالعقل .

- والذي يدخل سابع الجزء له حالة واحدة هي حذفه ساكنا ، وقد سماه بالكف .
فإذا اجتمع اثنان من هذه كان المزدوج ، فالخبل لاجتماع الخبن والطي ، والخزل لاجتماع الإضمار والطي ، والنقص لاجتماع العصب والكف ، والشكل لاجتماع الجبن والكف [٢].
- وحدد البحور التي تحكم فيها المعاقبة والمراقبة والمكانفة حصول الزحاف :

فجعل المعاقبة بين ثاني السببين في الجزء الواحد ، في الطويل والوافر والكامل والهزج والمنسرح . ففي الطويل بين ياء مفاعيلن ونونها وفي الوافر بين لام مفاعلتن المسكنة بالعصب ونونها ، وفي الكامل بين تاء متفاعلن المسكنة للإضمار وألفها ، وفي الهزج بين ياء مفاعيلن ونونها ، وفي المنسرح بين سين مستفعلن بعد مفعولات وفائها .

وجعلها بين ثاني السببين المتواليين في جزأين ، في المديد والرمل والخفيف والمجتث . ففي المديد بين نون فاعلاتن أولى وألف فاعلن التي تليها ،

---

(١)انظر العقد الفريد ، ٤٢٦/٥ .

(٢)انظر القسطاس للزمخشري ، ص ص ٦٨ : ٦٩ .

ونون فاعلاتن في آخر الصدر وألف فاعلاتن في أول العجز ، ونون هذه وألف فاعلن بعدها . وفي الرمل بين نون فاعلاتن في أول الصدر وألف التي بعدها ، ونون هذه وألف فاعلن بعدها ، ونون التي في أول العجز وألف التي تليها ، ونون هذه وألف التي تليها . وفي الخفيف بين نون فاعلاتن في أول الصدر وسين مستفع لن بعدها ، ونون هذه وألف فاعلاتن ي آخر الصدر بعدها ، ونون هذه وألف فاعلاتن في أول العجز ، ونون هذه وسين مستفع لن بعدها ، ونون هذه وألف فاعلاتن بعدها . وفي المجتث بين نون مستفع لن وألف فاعلاتن بعدها . وجعل المكانفة في البسيط والرجز والسريع ، وهي فيها بين سين كل مستفعلن منها وفائها ، وتقع كذلك في مستفعلن في أول صدر المنسرح وعجزه ، وفي مفعولات فيه أيضا بين فائها وواوها .

وجعل المراقبة في المضارع والمقتضب ، وهي في المضارع بين ياء مفاعيلن ونونها ، وفي المقتضب بين فاء مفعولات وواوها [١].

وهكذا حكم الخليل الزحاف بهذه القوانين الثلاثة في أربعة عشر بحرا ، أما الخامس عشر وهو المتقارب ، فلم يحكم زحافه بأي منها ، لأن جزأه فعولن لا يجتمع فيه سببان ، ولا يلتقي سببان بين الجزأين منه ، فلا تتصور فيه لا معاقبة ولا مكانفة ولا مراقبة .

وقد سمي كل جزء دخل عليه زحاف محكوم بقانون المعاقبة باسم خلص ، فما زوحف آخره لمعاقبة ما بعده سماه عجزا ، وما زوحف أوله لمعاقبة ما قبله سماه صدرا ، وما زوحف أوله لمعاقبة ما قبله وآخره لمعاقبة ما بعده سماه طرفين. أما الجزء الذي سلم من الزحاف المحكوم بالمعاقبة فسماه البريء [٢].

وهكذا استثمر شعراء الشعر الحر هذه الزحافات والعلل المجتمعة في بحور الشعر جميعا وخصصوها في التفعيلات التي ينظمون على بحورها وهي الكامل

---

(١)انظر الدماميني ، العيون الغامزة ، ص ص ٨٨ : ٩٦

(٢)انظر العقد الفريد ،لابن عبد ربه ، ٥/٤٤٧ .

والرجز والرمل والمتقارب والهزج ؛ لأن تفاعيل هذه البحـــور الصافيـــة تشـــكل أنساق بحور الشعر جميعا .

وقد وقع بين من نقل عن الخليل مـــن العروضييـــن خـــلاف فـــي عـــدد الأعاريض والأضرب في كل من السريع والمتقارب . فبعضهم يري الخليل جعـل للسريع أربع أعاريض وسبعة أضرب ، وللمتقارب عروضين وخمسة أضـــرب ، والبعض الآخر يراه جعل للسريع أربع أعاريض وستة أضرب فقط ، وللمتقـــارب عروضين وستة أضرب . وكل من سار على المذهب الأول أو الثاني لا يزيد فـي الأعاريض على أربع وثلاثين وفي الضروب على ثلاثة وستين ، إلا الزمخشـــري فإنه ذكر في الأعاريض أربعا وثلاثين وفي الضروب أربعة وستين ، أي أنه جمع بين المذهبين .

وقد روى الأخفش أن الخليل كان يقول في السريع " إنما يجوز (فعلـــن) مع (فعلن) ، لأن هذا الجزء أصله (مفعولات) . فـ (فعلن) هو (مفعـو)، و (فعلن) هو (معلا) ، لأن الفـــاء والـــواو يقعـــان للزحـــاف " [1]. وقـــال الزمخشري عن الضرب الأصلم (وهو الزائد في المذهب الأول ، النـــاقص فـــي الثاني) : " ولم يثبت الخليل رحمه الله هذا الضرب الثاني " [2]. فبينها اتفاق علـــى أن الخليل لم يذكر هذا الضرب في السريع . وعند الشنتريني[3] أن الزجاج جعـــل ضروب السريع ستة ، فأدخل ضربا مع آخر ، وأجاز الجمع بينهما فـــي قصيـــدة واحدة . لكن السكاكي[4] روى أن الأخفش والزجاج متى اتصل كلامـــهما بـــهذين الضربين ، لا يشيمان ضبط الخليل ، فعلي روايته يكون الزجاج قد خالف الخليل في السريع ، فإذا كان الزجاج جعل أضربه ستة ، فإن الخليل سيكون قـــد جعلـــها

---

(١)انظر الأخفش ، كتاب القوافي ، ٩١ ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، بيروت ، ١٩٧٤ .

(٢)انظر الزمخشري القسطاس ، ص ١٠٩ .

(٣)انظر الشنرتيني ، المعيار في أوزان الأشعار ، ص ٧٣ ، تحقيق محمد رضوان الدايـــه ، دمشق، ١٩٧١ .

(٤)انظر السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٢٦١ ، ط١ ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٧ .

سبعة . وهذا مخالف لرواية الأخفش السابقة عن الخليل ، حين أجاز الجمع بين (فعلن) و (فعلن) في السريع ، فهو إذن جعلها ستة فقط ، ومخالف لما نسبه الزمخشري إلى الخليل أيضا .

وقال الشنتريني في المتقارب [١]: " وقد زاد الأخفش ضررا

ثانيا لهذه العروض (أي المجزوءة) مجزوءا أبتر مردفا ، وأجازه بعضهم مجزوءا غاية ، شاهده :

تعفف ولا تبتئس   فما يقض يأتيكا[٢]

والشاعرة العراقية نازك الملائكة من أوائل الذين استثمروا التوليد في النظام العروضي بما له من إمكانات متعددة صنعت ألوانا من الاستعمال كانت انعكاسا لتعدد الضروب والأعاريض في الأبحر المختلفة فاستعملت الرمل تاما ، ومجزوءا ، ومشطورا ، وهذا لا غبار عليه ؛ إلا أنها لم تلتزم فيه بقوانين الخليل التزاما ، فمن المعروف أن عروض الرمل التام تكون محذوفة فتصبح فاعلن بدلا من فاعلاتن ، ويكون الضرب إما مثلها فاعلن ، وإما تاما صحيحا فاعلاتن ، هذا ما لم تلتزم به الشاعرة في " وادي العبيد " في المقطوعة الأولى :

ضاع عمرى في دياجير الحياة

وخبت أحلام قلبي المغرقة

حيث جاء العروض والضرب كلاهما على وزن فاعلاتن ، وهو ما لم يقل به الخليل .

وكذلك في المقطوعة الثانية:

سنوات العمر مرت بي سراعا

وتوارت في دجي الماضي البعيد[٣]

---

(١)انظر الشنتريني ، المعيار ، ص ٩١ .

(٢)انظر محمد العلمي ، العروض والقافية دراسة التأسيس والاستدراك ، ص ١٥٢ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣ .

(٣)انظر نازك الملائكة ، ديوان عاشقة الليل .

فعروضها فاعلاتن ، وضربها فاعلان بالتذييل ، وهو رغم مخالفته لنظام الخليل لم تلتزم به في المقطوعة السابقة عليها ، مع أن التذييل علة بالزيادة ، والعلل إذا عرضت لزمت فلا يباح للشاعر أن يتخلى عنها في بقية القصيدة ، وقس على ذلك . أما نظامه من حيث التقفيه فأغلب قصائده رباعية ، وأقلها يتراوح بين الثمانية ، والخماسية ، والثنائية .

٢-الكامل

وقد استعملته تاما في أغلب قصائده ، ومجزوءا في أقلها ، فأما التام فلم تلتزم فيه في " ثورة على الشمس " بنظام الخليل الدقيق ، وهو التمام والصحة في العروض والضرب ، لأن الضرب جاء مقطوعا ابتداء من الفقرة .

شفتاى مطبقتان فوق أساهما

عيناي ظامئتان للأنداء(١)

ولم تلتزم بذلك لا في بداية القصيدة ، ولا في نهايتها ، مع أن القطع علة ، والعلة إذا عرضت لزمت ، وقيس على ذلك " نغمات مرتشعة " و " مدينة الحب " و " ليلة ممطرة " و " على الجسر " التي كانت متذبذبة بين الضرب المرفل والتام.

أما نظامه من حيث التقفية فقصائده تتراوح بين الرباعية والثلاثية ، والثنائية .

٣-السريع

وفيه كثرة كاثرة من الزحافات ، وهو ثنائي القوافي .

٤- الرجز :

وهو يتذبذب بين العروض التامة ، والضرب التام ، والضرب المقطوع ، وهو ثنائي في على حافة الهوة . أما بقية البحور : المتقارب وهو رباعي القوافي، ومخلع البسيط وهو ثمانيها ما عدا " جزيرة الوحي " المنظومة والملتزمة بالقافية

---

(١)السابق ص ٤٩٦ .

الموحدة ، والطويل وهو رباعيها فكلها ملتزمة بقوانين الخليل التزاما يكاد يكـــون حرفيا .

ومعني هذا أن الشاعرة بخروجها الجريء والمبكر على بعـــض قوانيـــن الخليل في بحورها المحببة لديها ، وجرأتها على كثرة الزحافات والعلل ، واتباعها لنظام المقطوعة معدة للتحرر ، والانطلاق ، بل والتمرد على كثير مـــن القيـــود وبخاصة إذا ما أضفنا بعض الضرورات التي لجأت إليها وتركتها ، وكان بإمكانها أن تقوم بتعديلها ، مثل الإقواء في قولها :

أين أصبحت يا رفيقة أمسى ما الذي قد شهدت فوق الوجود ؟
أترى تذكريـــــن مثلى أيام صبانا وحلمنا المفقـــــودا ؟[1]

والتضمين المعيب في الشعر المقفى وإن كان عنصرا أساسيا فـــي الشـــعر الحر ، في قولها وهي تتحدث عن الحيارى الذين

يعبرون الأيـــــــام أجنحة شلاء قصت زوابــــع الأيام

ريشها فهي في الثرى تبصر التحليق في غطة من الأحلام[2]

وقولها :

والشفاه الحواء ينضج منها الدفء كم ودلو تحولن سرا
ذهبا تجمد الشفـــــاد عليه قبلا كالرخام يقطـــــرن تبرا[3]

والإضافة غير المفيدة " في سفوح جبال الأرض " من قولها :

اعشقوا الثلج في سفوح جبال الأرض والورد في سفوح التلال[4]

---

(١)انظر نازك الملائكة ، السابق ، ص ٤٨١ .

(٢) انظر نازك الملائكة ، السابق ، ص ٢٩٣

(٣) انظر نازك الملائكة ، السابق ، ص ٢٣٦

(٤) انظر نازك الملائكة ، ديوان عاشقة الليل ، ص ١٤٩ .

والتركيب الثقيل في البيت الثاني من قولها :

كيف مات المجنون ؟ هل سعدت

ليلي ؟ سلوا هذه الصحارى الحزينة

أسألوها ما حدث الريح قيس

الأمسى ليلا وكيف عاش سنينه[1]

والتكلف في سبيل الوصول إلى القافية في قولها في البيت الثاني وهو القاسي :

ثم ماذا ؟ في أي عالمنا

المحزن نلقي العزاء عما نقاسي ؟

عند وجد الطبيعة الجهم أم عند

فؤاد الزمان وهو القاسي[2]

وقولها في حديثها إلى الشاعر في تكلف للمعني واقتسار له .

وأدفن النور في جفونك ميتا

وابعث الشعر من فؤادك حيا[3]

وفي حديثها عن الرهبان وإدخالها أداتي التشبيه كمثل في البيت .

لم أجد غير وحشة تبعث

اليأس وصمت كمثل صمت القبور[4]

والزيادة الآتية لاستقامة الوزن وحده " في روحه الظمأى " من قولها :

نشوة ملء روحه ؟

" وفي الألوهة تشهد " من قولها :

---

(١) انظر السابق ، ص ١٤٠ .

(٢) انظر السابق ، ص ١٦٢.

(٣) انظر السابق ، ص ١٢٠ .

(٤)انظر نازك الملائكة ، ديوان عاشقة الليل ، ص ٤٩٥ .

و معنى هذا أن كل تفعيلة تتكون من خمسة أحرف متحركة و حرفين ساكنين . وهذا البحر من دائرة المؤتلف يمكن الرجوع إلى الدائرة و البدء من السبب الثقيل الذي بعد الوتد المجموع فى بداية الدائرة و ينتهي بعد ذلك بالوتد المجموع الذي قبل السبب الثقيل الذى كان فى البداية فيحصل لنا " متفاعلن " ثلاث مرات و هي التي تكون شطرا من شطرى بيت في البحر الكامل التام .

ضابطه أو مفتاحه :

كمل الجمال من البحور الكامل   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٢- أوزانه

لبحر الكامل ثلاثة أعاريض ، و تسعة أضرب ، و تفضيلها على النحو التالي :

أولا : العروض صحيحة   و لها ثلاثة أضرب

(١) ١- العروض صحيحة   و الضرب صحيح

متفاعلن   متفاعلن

(٢) ٢- العروض صحيحة   و الضرب مقطوع

متفاعلن   متفاعلن ← متفاعل = فعلاتن

القطع : هو حذف ساكن الوتد المجموع ، و تسكين متحركة الثاني

(٣) ٣- العروض صحيحة   و الضرب أحذ مضمر

متفاعلن ← متفا = فعلن

الحذذ : هو علة مؤداه حذف الوتد المجموع .

متفاعلن ← متفا = فعلن

الإضمار : هو تسكين الحرف الثاني :

متفا ← متْفا = فعلن

ثانيا : العروض حذاء   و له ضربان

(٤)- متفاعلن ← متفا = فعلن   متفاعلن ← متفا = فعلن

الحذذ : هو حذف الوتد المجموع من متفاعلن

فالحزن صورة ثورتي وتمردي

تحت الليالي ، والألوهة تشهد[1]

وفيما يلي نقدم الأنساق الإيقاعية الأساسية ذات التفعيلة الموحدة التي تخلقت عنها كل الصور وإمكانات الاستعمال التي تولد عنها كل ما عرف فيما بعد باسم تطور الأوزان .

٢- تحليل التركيب اللغوي للنسق الإيقاعي الأول (بحر الكامل)

١- صفته :

وبحر الكامل من أهم البحور العربية لكثرة النظم منه حيث نظم منه أكثر الشعراء وفي مختلف الأغراض .

سمي الخليل الكامل كاملا لتكامل حركاته . ومن صفات هذا البحر كثرة أضربه وهي تسعة وهذه ميزته عن أضرب البحور الباقية والتي لم تزد عن السبعة وسمي هذا البحر (كاملا) ؛ لأنه كملت أجزاؤه وحركاته . وهو أكثر البحور حركات ، فالبيت فيه يشتمل على ثلاثين حركة . ويصلح الكامل لجميع أغراض الشعر ، ولهذا فقد كثر استعماله عند القدامي والمحدثين .

لأن فيه ثلاثين حركة وليس في البحور ما هو شبيه به .؟ في حالة وروده تاما .. وإن كان بحر الوافر يجمع هذه الحركات ، إلا أنه لم يجئ تاما على أصله، (لأن الوافر لا يستعمل إلا مقطوفا أو مجزوءا) ؛ بينما جاء الكامل على أصله ، فسمي كاملا . وقيل : لأن أضربه زادت على أضرب غيره من البحور ، فله تسعة أضرب [2].

تتكون كل تفعيلة من تفاعيله من :

متفاعلن : سبب ثقيل فسبب خفيف = (فاصلة صغرى) فوتد مجموع .

---

(١)انظر السابق ، ص ٤٩٥ .

(٢)انظر ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ١٣٧/١ ، تحقيق محمد قزقزان ، دار المعرفة ، ط١ ، بيروت ، ١٤٠٨هـ ، ١٩٨٨

تقطيعه :

و إذا صحوت فما أقصر عن ندى و كما علمت شمائلى و تكرمى

(و إذا صحو) (تفما أقص) (صر عن ندى) (و كما علم) (تشمائلى) (وتكرمى)

(---ه/--ه) (---ه/--ه) (---ه/--ه) (---ه/--ه)(---ه/--ه) (---ه/--ه)

(متفاعلن) (متفاعلن) متفاعلن (متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلن)

٢- يدعون عنتر و الرماح كأنها أشطان بئر في لبان الأدهم

٣- عفت الديار : محلها فمقامها بمنى ، تأبد غولها فرجامها

٤- و هواك عندى كالغناء لأنه حسن لدى ثقيله و خفيفه

٥- و لقد شفى نفسى وأبرأ سقمها قيل الفوارس ويك عنتر أقدم

٢- الاستعمال الثاني :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

و في هذا الاستعمال تكون العروض تامة صحيحة و يكون الضرب (مقطوعاً) حيث يحذف ساكن الوتد المجموع و يسكن ما قبله .

شاهده :

و من أمثلة هذا النوع قول أبى تمام :

١- و إذا أراد ألن نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود تقطيعه

(وإذا أرا) (د للاه نش) (ر فضيلتنه) (طويت أتا) (حلها لسا) (نحسودى)

(---ه/--ه)(-ه-ه/--ه)(---/--ه)(---/--ه)(---/--ه)(---ه/-ه)

(متفاعلن)(متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلْ)

٢- تلف الذي اتخذ الجزاءة خلة وعظ الذي اتخذ القرار خليلا

٣- و إذا دعونك عمهن ، فإنه نسب ، يزيدك عندهن خبالاً

٤- إنى امرؤ سمح الخليفة ماجد لا أتبع النفس اللجوج هواها

٥- و أغضُ طرفى ما بدت لى جارتى حتى يوارى جارتى مأواها

(٥) ٢- العروض حذاء   و الضرب أحذ مضمر

متفاعلن ← فعلن   متفاعلن ← متفا ← متْفا = فعْــلن

ثالثاً : (مجزوء الكامل) العروض مجزوءة   و له أربعة أضرب

(٦) ١- العروض مجزوءة   و الضرب مجزوء مرفل

متفاعلن   متفاعلن = متفاعلاتن

الترفيل : هو زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع فى آخر التفعيلـــة ، و لعـل وجه التسمية من أرفل ثوبه : أرسله ، و رفل في ثيابه يرفـــل : إذا أطالها وجرها متبخترا ، و إنما سمى مرفلاً ، لأنه وسع فصار بمنزلـــة الثوب الذي يرفل فيه .

(٧) ٢- العروض مجزوءة صحيحة   و الضرب مذال أو مذيل

متفاعلن   متفاعلن ← متفاعلان

الإزالة أو التذييل : هو زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع فى آخر التفعيلـة ، ولعل وجه التسمية من ذيل فلان ثوبه تذييلاً إذا طوله ، و ملاء مذيـــل : طويل الذيل . فصار ذلك الحرف بمنزلة الذيل للثوب .

(٨) ٣- العروض مجزوءة صحيحة   و الضرب مجزوء

متفاعلن   متفاعلن

(٩) ٤- العروض مجزوءة صحيحة   و الضرب مقطوع

متفاعلن   متفاعلن ← متفاعل = فعلاتن

القطع : هو حذف ساكن الوتد المجموع ، و تسكين متحركة الثانى .

٣- استعمالاته :

الاستعمال الأول :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

شاهده :

١- و إذا صحوت فما أقصر عن ندى   و كما علمت شمائلى وتكرمى

٤- ولأنت أشجع من أسامة إذ | دُعيت نزال ولج في الذعر
٥- الموت بين الخلق مشترك | لا سوقة يبقي ولا ملك .

٥-الاستعمال الخامس :

العروض حذاء | الضرب أحذ مضمر

شاهده

١-ولنعم مأوى القوم ، قد علموا | إن عضهم جل ، من الأمر

(ولنع مماً) (ول قومقد) (علمو) (إن عض عضهم) (جل لن منل) (أمرى)

(---ه/--ه)(-ه/-ه/--ه)(---ه) (-ه/-ه/--ه)(-ه/-ه/--ه)(-ه/-ه)

متفاعلن متْفاعلن فعلْن متْفاعلن متْفاعلن فعلْن

سالم مضمر حذاء مضمر مضمر أحذ مضمر

٢- عينى كيف غــررتهما قلبى ؟ | و أبحــتماه لـــوعة الحب

٣- يا نظرة أذكــت على كبـدى | ناراً قضيت بحــرها نحــبى

٤- خلوا جــوى قلبى أكابـــده | حسبى مكابدة الهوى حسبى

٥- عينى جنت من شؤم نظرتها | ما لا دواء له على قلـــبى

٦- الاستعمال السادس :

العروض مجزوءة صحيحة | و الضرب مجزوء مرفل

شاهده :

١- فلقد كذبت فما خشيـ | ت بأن تدور بك الدوائر

(فلقد كذب) (تفما خشى) (تبأن تدو) (ربكد دوائر)

(---ه/--ه) (---ه/--ه) (---ه/--ه) (---ه/--ه/-ه)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

سالم صحيحة سالم مرفل

٣- و لقد سبقتهم إلـــــ | ىّ فقد نزعت و أنت آخرْ

٣- هتك الحجاب عن الضمائر | طرف به تبلى الســرائر

٤- يرنو فيمتحـــــن القلو | ب كأنه في القلوب ناظر

الاستعمال الثالث :

العروض التامة و الضرب الأحذ مضمر

١- لمن الديار برامتين فعاقل   درست و غير آيها القطر

الكتابة العروضية :

(لمند ديا) (ربرامتى) (نفعاقلن) (درست وغى) (يرأ ايهل) (قطرو)

(---ه/--ه)(---ه/--ه) (---ه/--ه) (---ه/--ه) (---ه/--ه) (-ه/-ه)

(متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلن) (متْفا)

(سالم) (سالم) (صحيحة) (سالم) (سالم) أحذ مضمر

٢-يوم المحب لطوله شهر   والشهر يحسب أنه دهر

العروض حذاء مضمرة والضرب مثلها أحذ

وحدث هذا نتيجة للتصريع فقد يكون هذا البيت قد ورد مطلعاً للقصيدة .

٣- ولقد حفظت وما نسيت مقالها   عند الرحيل هجرتنا حبي

٤- هلا سألت بنا وأنـــت حــفية   بالقاع يوم تورعت نـهد

٥- بأبي وأمي غادةٌ في خـــــدها   سحر وبين جفونها سحر

٤-الاستعمال الرابع :

العروض حذاء والضرب أحذ

شاهده

١- دمنٌ عفتْ ومحا معارفَها   هطلٌ أجشُ وبارح تَربُ

الكتاب العروضية

(دمنن عفت) (ومحا معا) (رفها) (هطلن أجش) (شوبارحن) (تربو)

(---ه/--ه)(---ه/--ه) (---ه) (---ه/--ه)(---ه/--ه)(---ه)

متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

سالم سالم حذاء سالم سالم أحذ

٢- ولى الشباب فقلت : أندبه   لا مثل ما قالوا ولا ندبوا

٣- جانيك من يجني عليك وقد   تعد الصحاح مبارك الجرب

٥- يا ساحرا ما كنت أعـرف قبله فى النـاس ساحر

٧- الاستعمال السابع :

العروض مجزوءة صحيحة   و الضرب مذال أو مذيل

شاهده :

١- يا مقلة الرشا الغريـ ـر و شقة القمر المنير

(يا مق لتر) (رشال غرى) (روشق قتل) (قمرل منير)

(-ه-ه/--ه) (---ه/--ه) (---ه/--ه) (---ه/--هه)

متْفاعلن   متفاعلن   متفاعلن   متفاعلان

مضمر   صحيحة   سالم   مذليل

٢- جدث ، يكـــون مقامه أبدأ ، بمختلف الرياحْ

٣- إلا وضعت يـــدى على قلبى مخافة أن يطير

٤- هبنى كبعض حمام مكة و استمع قول النذير

٥- أبنى لا تظلـــــم بمكة لا الصغير و لا الكبير

الاستعمال الثامن :

العروض مجزوءة صحيحة   و الضرب مجزوء صحيح .

شاهده :

١- قل ما بدا لك و افعل و اقطع حبالك أو صل

(قل ما بدا) (لكوف على) (وقطع حبا) (لكأ وصلى)

(-ه-ه/--ه) (---ه/--ه) (-ه-ه/--ه) (---ه/--ه)

(متْفاعلن) (متفاعلن) (متْفاعلن) (متفاعلن)

مضمر   صحيحة   مضمر   صحيح

٢- يا من يسارقنى النظر و إذا نظرت إليه فر

٣- هذا الربيـــــع فحيه و انزل بأكرم منزل

٤- وصل الذى هو واصل فإذا كرهـــت فبدل

٥- و إذا نبا بك منـــزل أو مسكن فتحـــول

الاستعمال التاسع :

العروض مجزوءة صحيحة و الضرب مقطوع

شاهده :

١- جرعتني غصصا بها كدرت صفو حياتى

(جرر عتنى) (غصصن بها) (كدد رتصف) (و حياتى)

(-٥-/٥--/٥--) (---/٥--٥) (-٥-/٥--/٥--) (---/٥-٥)

متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعل

مضمر صحيحة مضمر مقطوع

٢- و إذا هم ذكروا الإساءة أكثروا الحسنات

٣- و إذا افتقرت فلا تكن متجثما و تجمل

٤- و إذا هم ذكروا الإساءة أكثروا الحسنات

٥- يا دهر مالى الصفى و أنت غير موات

٤- نماذج لثبات البناء العروضي و تنوع صور تأليف الكلام :

-ولقد أبيت مع الكواكب راكـــــــباً أعجازها بعزيمة كالكوكب

- ويلاه إن نظرت و إن هى أعرضت وقعُ السهام و نزعهن أليم

- لمن الديار برامتيــــــــن فعاقل درست و غير أيها القطر

الموت بين الخلق مشـــــــــترك لا سوقه يبقى و لا ملك

- لم يختلف فى الموت مسلكهـــم لا .. بل سبيلاً واحداً سلكوا

- الخـــير لا يأتـــــيك مــتصلاً والشر يسبق سيله المطرا

- قالوا : الخضــــــوع سياسة فليبد منك لهم خضـــــوع

- وألــذ من طعـــم الخــضوع على فمي السم النقـــيـع

- نارى على شــــــرف تأجج للضيــــــوف الساريـــــة

- يا نـــار إن لــم تجـــلبي ضيفا ، فليست بناريـــة .

- أبنيتي .... لا تحـــــزني كل الأنـــام إلـــى ذهاب

- هــــذا الــربـيــع فحــيه وانـــزل بأكـــرم منـزل

- لـيس الحيــاة ســوى وغى والناس مغلـــوب وغالب

- يا قلب لا تنثر أساك ولا تطف   بالذكريات وجـــــوهن المحرق
- فالجو جوى إذ أقمت بغبطة   والأرض أرضي ، والسماء سمائي
- ولقد ذكرتك والرمـــاح نواهل   منى وبيض الهند تقطر من دمى
- أين التي صيغت محـــاسـنها   من فضــــــة شيبت بها ذهب؟
- وصـــــــل الذي هو واصل   وإذا كـــرهــــت فـبـدل
- فسقي ديــــارك غير مفسدها   صـوب الربيــــع وديمة تهمي
- وإذا امـــرؤ مدح امرأ لنواله   وأطال فيه فقد أراد هجـــاءه
- لو لم يقـدر فيه بعد المستقي   عند الورود لما أطـــال رشاءه

ويقول عروة بن أذينه :

إن التي زعمت فؤادك ملــها   خلقت هواك ، كما خلقت هوى لها
بيضاء باكرها النعيم فصاغها   بلبـــاقة فأرقــــها وأجـــلها
حجبت تحيتها فقلت لصاحبي   ما كان أكثـــــرها لنـــا وأقلها

ويقول أبو تمام :

وإذا أراد الله نشـــــر فضيلة   طويت أتاح لها لسان حســـود
لولا اشتعال النار فيما جاورت   ما كان يعرف طيب عرف العود

ويقول أبو الأسود الدؤلى :

يا أيها الرجل المعلم غيـــــــرد   هلا لنفسك كان ذا التعليم
تصف الدواء لذي السقام وذي الضنا   كيما يصح به وأنت سقيم
ابدأ بنفسك فانهها عن غــــيها   فإذا انتهت عنه فأنت حكيم
فهناك يسمع ما تقول ويشتـــفي   بالقول منك وينفع التعليم

ويقول أبو نواس :

يا نفسي خافي الله واتئدي   واسعي لنفسك سعي مجتهد
من كان جمع المال همته   لم يخــل من هم ومن كمد
يا طالب الدنــيا ليجمعها   جمحت بك آمال فاقـــتصد

ويقول أبو العتاهية :

الموت بين الخلق مشترك — لا سوقة يبقي ولا ملك
ما ضر أصحاب القليل وما — أغني عن الملاك ما ملكوا
طلبوا فما نالوا الذي طلبوا — منها ، وفاتهم الذي دركوا
لم يختلف في الموت ملكهم — لا ، بل سبيلاً واحداً سلكوا

ويقول ابن قيس الرقيات :

بيد الذي شغف الفؤاد بكم — تفريج ما ألقي من الهـم
عجباً لمثلك لا يكون له — خرج العراق ومنبر الحكم

ويقول الجمحي :

عقم النساء فما يلدن شبيهه — إن النسـاء بمثله عـقم
نزر الكلام من الحياء تخاله — ضمنا ، وليس بجسمه سقم

ويقول شاعر آخر :

وأحبـها وتحبني — ويحب ناقتها بعيرى
ولقد شربت من المدامة — بالصغير وبالكبـير
يا هند من لمـتـيم — يا هند للعاني الأسير

ويقول آخر :

صور تريـك تحركا — والأصل في الصور السكون
ويمر رائع صمتـها — بالحسن كالنطـق المبين
غض على طول البلي — حتى على طول المـنون

ويقول أبو فراس :

أبنيتـي لا تجزعي — كل الأنـام إلى ذهابْ
نوحي على بحسـرة — من خلف سترك والحجابْ
قولى إذا كلمتـني — فعييت عن رد الجـوابْ

زين الشباب أبو فرا　　　　س لم يمنـع بالشـباب

ويقول الشاعر :

يسبي العقـول بدله　　　　والطرف منه إذا نظـر
فإذا رنا وإذا مشـي　　　　إذا شدا وإذا سفـر
فضح الغزالة والغمـا　　　　مة والحمامة والقمـر

٥- ما يحدث من تحولات في تفعيلة بحر " الكامل "

يحدث في "متفاعلن " نقص وزيادة ويتضح ذلك فيما يلي :

(ا) النقص :

١- النقص يكون بحذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبلـه فتصـير التفعيلـة "متفاعل " وتحول أحيانا عند بعض العروضيين إلى "فعلاتن " وهـذا التغيـير بالنقص يسمي : " قطعا " .

٢- ويكون بحذف الوتد المجموع فتصير التفعيلة " متفا" وتحول إلـى " فعلـن " بتحريك العين فإذا أضمرت سكنت العين وهذا يسمي عندهم " حـذذا" ومـع الحذذ جاء تسكين التاء في " متفا " وهذا تسكين للحـرف الثـاني المتحـرك ويسمي عندهم " إضمارا " وقد ورد " الحذذ " وحده وورد مع " الإضمـار " وقد ورد الإضمار في هذه التفعيلة وحده وورد مع الحذذ .

٣- ويكون النقص كذلك بحذف الثاني المتحرك فتصير التفعيلة " مفاعلن " ويسمي ذلك عندهم " وقصا " .

٤- وفي هذه التفعيلة قد يحذف الرابع الساكن غير أن ذلك يؤدي إلى ثقـل فـي النطق بسبب توالي الحركات فيضطر إلى أن يضم لحـذف الرابـع السـاكن تسكين الثاني المتحرك في هذه التفعيلة فتصير " متفعلن " ويسمي ذلك عندهم " خزلا " - بالخاء المعجمة والـزاى - أو جـزلا - بـالجيم والـزاى - وهمـا بمعني[١] .

---

(١)انظر كتاب الكافي في العروض والقوافي للتبريزي ، ص ٦٤ ، تحقيق الحساني حسـن عبد الله ، دار الجيل للطباعة ، مصر ، ١٩٧٢ .

وهو عبارة عن " إضمار " مع " طي " والطي : حذف الرابع الساكن .

(ب)الزيادة :

ذلكم ما يحدث في " متفاعلن " من نقص . أما ما يحدث فيها من زيادة فكالتالي :

١- زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة فتصير " متفاعلان " ويسمي ذلك عند العروضيين " تذييلا " .

٢- زيادة سبب خفيف (متحرك فساكن) على آخر التفعيلة فتصير " متفاعلاتن " ويسمي ذلك عندهم " ترفيلا " .

إجمال لما يحدث في التفعيلة :

(أ) النقص بحذف الثاني المتحرك " وقص " او حذف الرابع الساكن " طي " وقد يكون معه " إضمار " (تسكين الثاني المتحرك) فيكون " خزلا" والنقص يكون كذلك بحذف آخر الوتد المجموع " مع إسكان ما قبله " (قطع) أو حذف الوتد المجموع " حذذ " .

(ب) الزيادة على آخر التفعيلة بحرف ساكن " تذييل " أو بحرفين " ترفيل " .

و " الوقص " حسن و " الاضمار " أحسن و " الخزل " قبيح .

والإضمار أمثلته كثيرة يمكن ملاحظته في معظم أمثلة بحر الكامل ومما أضمرت فيه جميع تفعيلاته قول الشاعر :

إني امرؤ من خير عبس منصبي شطري وأحمى سائري بالمنصل

أما الوقص فمثاله قول الشاعر :

يذب عن حريمه بسيفه ورمحه ونبله ويحتمي

مفاعلن - مفاعلن - مفاعلن مفاعلن - مفاعلن - مفاعلن

فجميع تفاعيل البيت دخلها " الوقص " بحذف الثاني المتحرك .

وأما الخزل فمثاله قول الشاعر :

منزلة صم صداها وعفت أرسمها إن سئلت لم تجب

١- صفته :

سمي هذا البحر (هزجا) لأن العرب كانت تهزج به ، أى تغني .
والهزج : الخفة وسرعة وقع القوائم ووضعها .
والهزج : الفرح . والهزج : صوت مطرب ،و قيل صوت فيه بحـــح ؛ وقيـــل : صوت دقيق مع ارتفاع . وكل كلام متقارب متدارك : هزج ، والجمع : أهـزاج .
والهزج : نوع من أعاريض الشعر ، وهو : مفاعيلن مفاعيلن ، على هذا البنـــاء كله أربعة أجزاء ، سمي بذلك لتقارب أجزائه ، وهو مسدس الأصل حملا علـــى صاحبيه في الدائرة ، وهما : الرجز والرمل ، إذ تركيب كل واحدة منهما مـــن : وتد مجموع وسببين خفيفين وهزج : تغني . والهزج من الأغاني ؛ الذي فيه ترنم.
والهزج : تردد التحسين في الصوت [١].

وهو من الأبحر الغنائية التي تميزت بنغمتها العروضية وسماه الخليل هزجا لأنه يضطرب شبه هزج الصوت ، ومعني الهزج جاء من التهزج وهـــو تـــردد الصوت . ومن صفات هذا البحر أنه لا يستعمل إلا مجزوءا .

والهزج نوع من الغناء الخفيف الذي يرقـــص عليـــه ، ويمشـــي بـــالدف والمزمار فيطرب . وهذا النوع هو غناء الحفلات عند عرب الجاهلية ، وكـــانوا يختارون له بحر الهزج لأنه يساعد على الحركة ، كما كانوا يستعملون فيه بحـوي الرمل والرجز ليتمشى الشعر مع الرقص وسرعة الحركة [٢].

أصل وزن هذا البحر في الدائرة العروضية ستة أجزاء وهي على النحـــو الآتي :-

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

---

(١)انظر ابن منظور ، لسان العرب ، مادة هزج ، طبعة دار المعارف ، القاهرة ، د .ت.
(٢)انظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ٢٣٣ ، مجدى وهبي ، كـــامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٤٤ ، ١٩٧٩ .

تتكون كل تفعيلة من تفعيلاته من :

مفاعيلن : وتد مجموع وسببين خفيفين .

وهذا البحر من دائرة المشبته (الهزج والرجز والرمل) .

ضابطه أو مفتاحه :

على الأهزاج تسهيل مفاعيلن مفاعيلن

٢- أوزانه :

لبحر الهزج عروض مجزوءة ولها ضربان : وتفصيله على النحو التالي :

١-العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء صحيح

مفاعيلن مفاعيلن

٢-العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء محذوف

مفاعيلن مفاعي = فعولن

الحذف : هو إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة .

٣-استعمالاته :

١-الاستعمال الأول :

١-العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء صحيح

شاهده :

١- أتتني عنك أخبار	**وبانت منك أسرار**
(أتتني عن) (كأخ بارو)	(وبانت من) (كأسرارو)
(مفاعيلن) (مفاعيلن)	(مفاعيلن) (مفاعيلن)
(سالم) (صحيحة)	(سالم) (سالم)
٢- تعلـقت بآمـــــال	**طــــــوال أي آمال**
٣- إلى دعد هفا قلبـــي	**ودعد لحــــظه يحبى**
٤- أيا من لام في الحب	**ولم يعلم جوى قلبي**
٥- هزجنا في أغانـــيكم	**وشاقتنا معانيـــــكم .**

٣-الاستعمال الثاني :

العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء محذوف

مفاعيلن مفاعي = فعولن .

١- متى أشفي غليلي بنيل من بخيل

(متى أشفي) (غليلي) (نبيلن من) بخى لى)

(--٥/-٥/-٥) (--٥/-٥) (--٥/-٥/-٥)(--٥/-٥)

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

سالم محذوفه سالم محذوفه

٢-غزال ليس له منـــه سوى الحزن الطويل

٣- جميل الوجه أخلاني من الصبـــر الجميل

٤- حملت الضيم فـــيه من حســـود وعذول

٥- وما ظهرى لباغي الضيم بالظهر الذلول

٤- نماذج لثبات البناء العروضي وتنوع صور تأليف الكلام :

أجيبيني أجيبيـــــــني وفي خلقي فساوينـــــــي

(أنا المحبوبة السمرا) ومن أصل فلسطينــــــي

جميل الوجه أخلانـــي من الصبر الجميـــــل

لقد نافسني الدهـــــر بتأخيري عن الحضـــرة

فما ألقي مــــن العلة ما ألقي من الحســـــرة

غني النفس ، لمن يعقـ ل ، خير من غني المـــال

وفضل الناس ، في الأنفـ س ، ليس الفضل في الحال

عرفت الشر لا للشـــر لكـــــــــن لتوقيـــه

ومن لم يعرف الشـــر من الخـــير يقـــع فيـــه

صفحنا عن بني ذهـــل وقلنا القوم إخـــــوان

فلما صرح الشـــــر فأمسي وهو عريـــــان

شـــددنا شـــدة الليث غدا والليث غضبــــان

بضرب فيـــه توجيع   وتفجيع وإقـــران

وطعن كـفم الـــزق   غدا والزق مـــلآن

وبعض الحـــلم عند   الجهل للذلة إذعان

وفي الشر نجاة حيـن   لا ينجيك إحســان

ويقول عمر بن أبي ربيعة :

وهيفاء كما تهـــوى   تريك القد والخـــــدا

فيا لله ما أحلـــــى   وما أشهي وما أنــــدي

من المشهور بالحـب   إلى قاسية القــــــلب

سلام الله ذي العـرش   على وجهك يا حبـــــي

فأما بعد يا حـــرة   عيني ومني قلبــــــي

ويا نفسي التــــي   تسكن بين الجنب والجنب

لقد أنكرت يا عبـــد   جفاء منك في الكـــتب

أعن ذنب ؟ فلا والـلـ   ـه ما أحدثت من ذنـب

ويقول الشاعر :

متى أشفي غليــــلي   بنيل من بخـــــيل

غزال ليس لي منـــه   سوى الحزن الطـــويل

وبي من صبرك الواهي   جراح الأمس لم تبـــرا

صفحنا عن بني ذهـل   وقلنا القوم إخــــوان

ملام الصب يغويـــه   ولا أغوى من الصـــب

فإني مت في هنـــد   محبا صادق الحـــبي

وما يلفى لها شبـــه   بشرق لا ولا غـــرب

إلى هند صبا قلبـــي   وهند مثلها يصبـــي

يقول ذو الإصبع العدواني :

عذير الحي من عدوا ... ن كانوا حيـــة الأرض
بغي بعض على بعض ... فلم يبقوا علـى بعـــض
فقد صاوروا أحاديـــــثا ... برفع القول والخفــض
ومنهم كانت السادات ... والموفون بالقـــرض
ومنهم حكم يقضـــي ... فلا ينقض ما يقـــضي
ومنهم من يجـــيز النا ... س بالسنة والفـــرض
وهم من ولدوا أشبوا ... بسر الحسب المحصــن
وممن ولدوا عامـــر ... ذو الطول وذو العـــرض
وهم بووا ثقـــيفا دا ... ر لا ذل ولا خـــــفض
وأمر اليوم أصلحـــه ... ولا تعرض لما يمضـــي
فبين المرء في عين ... له من عيشه خــــفض
أتاه طـــــبق يوما ... على مزلقة دحــــض
أيا من دونه المـــدح ... وفي أفعاله قـــــــبح
إذا جازيت .... بالصد ... فأين العفو والصــــفح ؟
أحب البدر من أجــل ... غزال فيتـــــــهم باد ....
غني النفس لمن يعقل ... خير من غـــــني المال
وفضل الناس في الأنفـ ... س ، وليس الفضل في الحال
عرفت الشـــــــر لا ... للشـــــــر لكن لتوقيه ...
ومن لا يعرف الشـــر ... عن الناس يقــــع فيه ...
لماذا أنت تشـــــكوني ... وبي مثـــــل الذي بك ؟

قال البهاء زهير :

إذا أصبحت في عســـر ... فلا تحزن له وافرح
فبعد العسر يسر عاجل ... واقرأ " ألم نشرح "

وقال أبو نواس :

دع الحرص على الدنيا　　وفي العيش فلا تطمع
فلا تدري أفي أرضك　　أم في غيرها المصرع

وقال ابن العميد :

أليل هو أم شعر　　وبرق هو ظام ثغر
إلى من وجهه بدر　　ومن راحته بحر
هو الغيث هو الليث　　هو الفخر هو الذخر

وقال الفند الزماني :

صفحنا عن بني ذهل　　وقلنا : القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجعن　　قوما كالذي كانوا
فلما صرح الشـــــــر　　فأمسي وهو عريان
ولم يبق سوى العدوا　　ن دناهم كما دانوا

وقال بعض الشعراء :

رنت ليلي إلى وجهي　　بألفاظ هى السحر
فأعلنت لها حبى　　بألفاظ هى الشعر

وقال آخر :

نراكم قد بدا منكم　　أمور ما عهدناها
وعرضتم بأقوال　　وما نجهل معناها
ولا تصحب أخا الجهل　　وإياك وإياه
فكم من جاهل أردي　　حكيما حين آخاه
وللشيء من الشيء　　مقاييس وأشباه
يقاس المرء بالمرء　　إذا ما المرء ما شاه
وللقلب على القلب　　دليل حين يلقاه
دنا الليل فهيا　　الآن يا ربة أحلامي

دعانا ملك الحب إلى محرابه السامي

قال شوقي :

لكم في الخط سياره على الجبنين منهاره

وقد تحرن أحيانا وتمشي وحدها تاره

ترى الشارع في ذعر إذا لاحت من الحاره

أدنيا الخيل يا " مكسى " كدنيا الناس غراره

لقد بدلك الدهر من الإقبال إدباره

٥- ما يحدث من تحولات في تفعيلته :

ليرد في تفعيلة هذا البحر " مفاعيلن " تغيير فقد وردت صحيحة دون تغيير بكثرة وندر فيها حذف السبب الخفيف الثاني فتصير " مفاعي " وتحول إلى " فعولن " وهذا عند العروضين يسمي " حذفا " .

كما حدث في مفاعيلن " حذف آخر السبب الخفيف الثاني فقط فتصير " مفاعيل " وهذا يسمي عندهم "كفا" .
وحدث في مفاعيلن أيضا القبض والخزم والخرب والشتر .

١-مثال الكف " مفاعيل " قول الشاعر :

فهذان يذودان وذا من كثب يرمي

٢-مثال القبض " مفاعلن " قول الشاعر :

فقلت لا تخف شيئا فما عليك من بأس

٣-مثال الحزم " فاعيلن " وتحول إلى " مفعولن "
قال الشاعر :

أدوا ما استعاره كذاك العيس عارية

٤- مثال الخرب فعيل وتحول إلى مفعول

قول الشاعر :

لو كان أبو موسى　　　أميرا ما رضيناه

٥-مثال الشتر " فاعلن " قول الشاعر :

في الذين قد ماتوا　　　وفيما جمعوا عبره

تحليل التركيب اللغوي لنسق الإيقاعي الثالث (بحر الرجز)

١- صفته :

الرجز داء يصيب الإبل في أعجازها . والرجز : أن تضطرب رجل البعير أو فخذاه إذا أراد القيام .

والرجز : ارتعاد او اضطراب يصيب البعير والناقة في أفخاذهما ومؤخرهما عند القيام . فالمذكر أرجز ، والأنثي : رجزاء ، وقيل : ناقة رجزاء : ضعيفة العجز إذا نهضت من مبركها لم تستقم إلا بعد نهضتين او ثلاث . ويقال : ناقة رجزاء إذا أرادت النهوض ، فلم تكد تنهض إلا بعد ارتعاد أو ارتعاش شديد . ومنه سمى الرجز من الشعر لتقارب أجزائه ، وقلة حروفه . والرجز : شعر ابتداء أجزائه سببان ثم وتد ، وهو وزن يسهل في السمع ، ويقع في النفس [١]. وهذا البحر من دائرة المشتبه .

وسمي (رجزا) لتقارب أجزائه وقلة حروفه أو لاضطرابه ، وإنما كان مضطربا لأنه يجوز حذف حرفين من كل جزء منه . وهو وزن سهل على السمع، قريب من النفس ، كان العرب يترنمون به في أعمالهم ويحدون به الإبل . كما أنه من أكثر البحور الشعرية اقترابا من النثر ، لذلك فهو يعرف بـ (حمار الشعر) لكثرة ما يتحمل من تحويرات وتغييرات .

وقد كثر النظم بهذا البحر في أواخر عهد بني أمية وأوائل عصر بني العباس . ويعرف ما ينظم به بـ (الأرجوزة) . وأكثر ما يستعمل في الشعر الحماسي الارتجالي الذي كان ينظم - عادة - في ساحات القتال .

---

(١)انظر ابن منظور ، لسان العرب ، مادة رجز .

ولا يعد أبو العلاء المعرى الرجز من الشعر ، وهو القائل في لزومياته :

قصرت أن تدرك العلياء في شرف إن القصائد لم يلحق بها الرجز

ومن لم ينل في القول رتبة شاعر

تقنع في نظم برتبة راجز

واستعملته العرب تاما ومجزوءا ومنهوكا

مفتاحه أو ضابطه :

في بحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٢- أوزانه :

لبحر الرجز أربع أعاريض ، وخمسة أضرب ، وتفصيلها على النحو التالي :

١)العروض صحيحة والضرب صحيح

مستفعلن مستفعلن

في بحر " الكامل " " متفاعلن " المضمرة مساوية لـ " مستفعلن " ، ولهذا تختلط أجزاء الكامل بالرجز .

٢)العروض صحيحة والضرب مقطوع

مستفعلن فعولن

القطع : حذف ساكن الوتد المجموع ، وتسكين ما قبله أي حذف نون مستفعلن وتسكين لامها فتصبح " مستفعل " وتنقل إلى : " مفعولن " .

٣)العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء صحيح

مستفعلن مستفعلن

المجزوء : هو البيت الذي حذف منه عروضه وضربه ، أو هو حذف آخر تفعيلة في صدره ، وآخر تفعيلة في عجزه ويطلق عليه اسم المربع ".

٤)العروض مشطورة صحيحة الضرب مشطور صحيح

مستفعلن مستفعلن

المشطور : ما حذف منه شطر وبقي شطر

أي : يبقي بثلاث تفعيلات .

٥)العروض منهوكة صحيحة والضرب منهوك صحيح

مستفعلن مستفعلن

المنهوك : ما حذف ثلثاه ، أي : حذف أربع تفعيلات وبقي تفعيلتان .

٣-استعمالاته :

١-العروض صحيحة والضرب صحيح

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

شاهده :

١-لم أدر جني سباني أم بشر أم شمس ظهر أشرقت لي أم قمر

(لم أدرجن) (ني ين سبا) (ني أم بشر) (أم شم ?) (ن أسن قت) إلى أم قمر

(-٥/-٥/--٥)(-٥/-٥/--٥)(-٥/-٥/--٥)(-٥/-٥/--٥)(-٥/-٥/--٥)(-٥/-٥/--٥)

(مستفعلن) (مستفعلن)(مستفعلن) (مستفعلن) (مستفعلن)(مستفعلن)

سالم سالم صحيحة سالم سالم صحيحة

٢-قم في فم الدنيا وحى الأزهرا وانثر على سمح الزمان الجوهرا

٣-واجعل مكان الدر إن فصلته في مدحه خرز السماء النيـــــرا

٤- من لم يغطه الدهر لم ينفعه ما راح به الواعـــــظ يوما او غدا

٥-جئناه والشمس قبيل المغرب تختال في ثوب الأصيـــــل المذهب

٢-الاستعمال الثاني :

العروض صحيحة والضرب مقطوع

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعل

شاهده :

١-من ذا يداوى القلب من داء الهوى إذ لا دواء للهوى موجود

(من ذا يدا) (ول قل بمن) (داءل هوى)(إذ لا دوا)(عن للى هوى) (موجود)

(-٥/-٥/--٥)(-٥/-٥/--٥)(-٥/-٥/--٥)(-٥/-٥/--٥)(-٥/-٥/--٥)(-٥/-٥/-٥)

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعل

سالم سالم صحيحة سالم سالم مقطوع

٢-ما ذقت طعم الموت في كأس الأسى حتى سقينه الظباء الغيـــد

٣-القلب منها مستريـــــــح سالم والقلب منى جاهد مجهـــود

٤-لا خي في من كف عنا شـــر ه إن كان لا يرجى ليوم الحاجة

٥-ماطلة غريـــــمها لا يقتضي ديونه ودينها لا ينســـــي

٣-الاستعمال الثالث :

العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء صحيح

متفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن

وشاهده :

١-لقد دهتني داهيه فما لنفسي شافيه

(لقد دهت) (ني داهية) (فما لنف) (سي شافية)

(--/٥--٥)(-٥/-٥/--٥) (--/٥--٥)(-٥/-٥/--٥)

(متفعلن) (مستفعلن) (متفعلن) (مستفعلن)

مخبون صحيحة مخبون صحيح

٢-قد هاج قلبي منزل من أم عمرو مقفر

٣-والبدر فوق دجلة والصبح لما يشرق .

٤-خود يفوح المسك من أردانها والعنبر

٥-حسبي بعلمي إن نفع ما الذل إلا في الطمع

الاستعمال الرابع :

العروض مشطورة صحيحة التي هي الضرب

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مشاهده :

١-قد كنت أحيانا شديدا لمعتمد

(قد كن تأح) (يا نن شدى) (دل معتمد)

(-٥/-٥/--٥) (-٥/-٥/--٥) (-٥/-٥/--٥)

(مستفعلن)   (مستفعلن)   (مستفعلن)

سالم   سالم   صحيح

٢-قد كنت أحيانا على الخصم الألد

٣- قد وردت نفسي وما كادت ترد

٤-الشعر صعب وطويل سلمه

٥-إذا ارتقي فيه الذي لا يعلمه

الاستعمال الخامس :

العروض منهوكة صحيحة   والضرب منهوك صحيح

مستفعلن   مستفعلن

شاهده :

١-يا ليتني فيها جذع

(يالي تتي) (في ها جذع)

(-٥-/٥-/٥--)(-٥-/٥-/٥--)

(مستفعلن)   (مستفعلن)

(سالم)   (صحيح)

٢-بياض شيب قد نصع

٣-رفعته فما ارتفع

٤-إذا رأى البيض انقمع

٥- من بين يأس وطمع

والحقيقة أن كل الأنساق الإيقاعية لها أعاريض وأضرب متعـددة ، لكـن الرجز هو اكثر هذه البحور شمولا للأعاريض والأضرب والشطر والنهك حتـى أنه يرد مجزوءا وقد وردت منه قصيدة في القرن الثاني الهجري تحتـوى علـى تفعيلة واحدة .

موسى المطر

غيث بكر

ثم انهمر

ألوى المرر

وفي رأيي أن صور هذا البحر هى التي أدت إلى ظهور أو التبرير لظهور الشعر الحر .

والرجز هو أكثر بحور الشعر زحافا واختصارا ووزنه في الأصل .

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وقلما يدخل الخبل في جميع تفعيلات الرجز ، لأن ذلك يعني حذف اثني عشر حرفا منه ، وهذا أمر يخل بموسيقي البيت ولكن يحدث إذا دخل الخبل تفعيلة أن تصح أخرى أو يدخلها زحاف واحد لتعويض النقص .

وعلى هذا إذا أضمر الكامل سواء أكان تاما أم مجزوءا فإنه قد يشتبه بالرجز ، ولكن متى وجدنا تفعيلة محركة الثاني فإن القصيدة تكون من الكامل وإلا فهي من الرجز .

ومن العلامات الأخرى التذييل والترفيل فهما مختصان بمجزوء الكامل ، وكذلك الزحاف بحذف الثاني أو الرابع إذ هو خاص بالرجز .

ولكثرة الزحاف في الرجز استعمل في نظم العلوم ، كألفية ابن مالك في النحو ، والرحبية في الميراث ، والشاطبية في القراءات .

وبعضها سار على قافية واحدة في آخر الأبيات ، وبعضها جاء مزدوجا بمعني أن كل بيت يشبه فيه العروض الضرب في القافية كالألفية ، وهاك نموذجا منها :

وتقتضي رضا بغير سخط فائقة ألفية ابن معط

٤- نماذج لثبات البناء العروضي وتنوع صور تأليف الكلام:

أهلا وسهلا بقوم زينوا حسبي وإن مرضت فهم أهلي وعوادي

من واثب الدهر كان الدهر قاهره ومن شكا ظلمه قلت نواصره

قد كنت أحيانا شديد المعتمد

وكنت ذا غرب على الخصم ألد

فوردت نفسي وما كادت ترد

قالوا عليك سبيل الصبر قلت لهم هيهات إن سبيل الصبر قد ضاقا

تروح إلى العطار تبغي شبابها وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر

إذا المرء لم يحزن عليه لسانه فليس على شيء سواء بخزان

لبيك إن الملك لك

والحمد والنعمة لك

والملك لا شريك لك

سامرته أحسب منتشيا يهز عطفيه هناك الطرب

أبلغ بني حمدان في بلدانها كهولها والغر من شبانها

يوم طردت الخيل عن فرسانها وسقت من قيس ومن جيرانها

ذوى علاها وذوى طعانها ومهرة ، تمرح في أشطانها

عاثرة ، تعثر في عنانها تركت ما صبحت من فرسانها

وإبلا ، تنزع من ريعانها حتى إذا قل غنا شجعانها

طاردني ، عنها وعن إتيانها حرائر أرغب في صيانها

استعمل الشدة في أوانها واغفر الذلة في إبانها

يا لك أحياء على عدوانها نسوانها امنع من خرسانها

تفاحة معضوضة كانت رسول القبل

كان فيها وخبة تنقبت بالخجل

تناولت كفى بها ناحية من أملى

لست أرجى غير ذا يا ليت ذا قد دام لى

مخلوقة ضعيفة من خلق مصوره

يا ما أقل ملكـــــــــــها وما أجل خطره

قف ســـــــائل النحل بــه بأي عقل دبره ؟

يجبك بالأخلاق وهـــــــى كالعقول جوهره

تغني قوي الأخـــــلاق ما تغني القوي المفكرة

ويـــــــرفع الله بـــــــها من شاء ، حتى الحشرة

لم ادر هل جنى سبال أم بشر أم شمس ظهر أشرقت أم قمر

أم ناظر يهدي للمنايا طرفه حتى كان الموت منه في النظر

تحيى قتيلا ما له من قاتل إلا سهام الطرف ريشت بالحور

ما بال ربع الوصل أضحي دائرا حتى لقد أذكرتني ما قد دثر

دار سلمي إذ سليمي جارة قفرى ترى آياتها مثل الزبر

قلبي بلوعات الهوى معمود حتى سقتنيه الظباء الغيد

من ذا يداوى القلب من داء الهوى

إذ لا دواء للهوى موجود

أم كيف أسلو غادة ما حبها

إلا قضاء ما له مردود

الجسم منها مستريح سالم

والقلب منها جاهد مجهود

أعطيته ما سألا حكمته لو عدلا

وهبته روحى فما أدرى به ما فعلا

أسلمته في يده نعمه أم قتلا

قلبي به في شغل لا مل ذاك الشغلا

قيده الحب كما قيد راع جملا

إن من يطلبه داعي الأجل فهو تالله جدير بالوجل

لبيك قد لبيت لك ما خاب عبد سألك

قالت أم حكيم الخارجية

احمل رأسا قد سئمت حمله

وقد سئمت دهنه وغسله

إلا فتى يحمل عنى ثقله

قال الشاعر :

تأمل سطور الكائنات فإنها		من الملأ العلى إليك رسائل

وقد خلو فيها لو فقهت حروفها		إلا كل شيء لا محالة زائل

قال غيره :

هى السعادة لا تخفي فتشتبه		ولا تقوم على إيضاحها الشبه

أسبابها لجميع الخلق ظاهرة		وإنما أين من ينمو ويتجه

قال غيره :

وإذا غرتك بلية فاصبر لها		صبر الكريم فإنه بك اعلم

وإذا شكوت إلى ابن آدم إنما		تشكو الرحيم إلى الذي لا يرحم

قال أبو الطيب المتنبي

أي محل ارتقي		أي عظيم اتقى

وكل ما قد خلق الله		وما لم يخلق

محتقر في همتي كشعرة		في مفرقي

قال أبو الشيص :

ما فرق الآلاف بعد الله إلا الإبل

والناس يلحون غرا		ب البين لما جهلوا

وما إذا صاح غرا		ب البين تطوى الرحل

فما غراب البين إلا		ناقة أو جمل

قال أحمد شوقي :

كان لبعضهم حمار وجمل		نالهما يوما من الرق الملل

فانتظرا بشائر الظلماء		وانطلقا معاص إلى البيداء

وبعد ليلة من المسير — التفت الحمار للبعير
قال انطلق معي لأدرك المنى — او انتظر صاحبك الحر هنا
لابد لي من عودة للبلد — فإنني تركت فيه مقودي
فقال سر والزم أخاك الوتدا — فإنما خلقت كي تقيدا

قال أبو العتاهية :

حسبك مما تبتغيه القوت — ما أكثر القوت لمن يموت
لكل ما يؤذي وإن قل ألم — ما أطول الليل على من لم ينم

قال المتنبي :

ومن يك ذا فم مر مريض — يجد مرا به الماء الزلالا

قال الشاعر :

فلا تأمنن الدهر حرا ظلمته — فما ليل مظلوم كريم بنائم

قال غيره :

إذا أنت لا ترجى لدفع ملمة — ولم يك للمعروف عندك موضع
فعيشك في الدنيا وموتك واحد — وعود خلال من حياتك أنفع

٥- ما يحدث من تحولات في تفعيلته :

يحدث في " مستفعلن " حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله فتصير " مستفعل " وتحول إلى " مفعولن " وهذا يسمي عند العروضيين " قطعا " .

كما يحدث حذف الثاني الساكن فتصبير " متفعلن " وتحول إلى " مفاعلن " وهذا يسمي عندهم " خبنا" وهو حسن إذا كان وحده .

فإذا كان مع حذف الرابع الساكن سمي " خبلا " وهو قبيح فحذف الرابع الساكن تصير التفعيلة به " مستعلن " وتحول إلى " مفتعلن " ويسمي " طيأ " فاجتماع الخبن والطى يسمي " خبلا " وتصير التفعيلة بذلك : " متعلن " وتحول إلى " فعلتن " .

وقد يجتمع الخبن مع القطع فتصير التفعيلة " متفعل " وتحول إلى "فعولن " ويسمي ذلك " كبلا " وقد راق ذلك للشعراء المحدثين فأكثروا منه .

ومن أمثلة الخبن قول الشاعر :

وطالما وطالما وطالما　　　سقي بكف خالد وأطعما

فجميع تفعيلاته " متفعلن " وتحول إلى " مفاعلن " .

ومن الطي قول الشاعر :

ما ولدت والدة من ولد　　　أكرم من عبد مناف حسبا

فجميع تفعيلاته " مستفعلن " وتحول إلى " مفتعلن " . ومن الخبل وهو اجتماع الخبن والطى قول الشاعر :

وثقل منع خبر طلب　　　وطلب منع خير تؤده

فجميع تفعيلاته " متعلن " وتحول إلى " فعلتن " .

ومن الكبل وهو اجتماع الخبن والقطع قول الشاعر :

لا خير فيمن كف عنا شره　　　إن كان لا يرجي ليوم خير

فضربه فقط تفعيلته " متفعل " وتحول إلى " فعولن " تتميز تفعيلة الرجز بأنها ذات إيقاع خافت يقع جوهر الإيقاع (= الوتد المجموع) في آخرها (١)، كما أنها ذات إيقاع ممتد حيث تبدأ بسببين خفيفين يعقبهما الوتد ، الأمر الذي جعل

---

(١)انظر:بدايات الشعرالعربي بين الكم والكيف ،د.عوني عبد الرؤوف ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٧٦،ص٧٤،٨٠،١٤١ ومابعدها.

الرجز أقرب البحور الشعرية إلى النثر [1]، ومنحه القدرة على الاقتراب من لغـــة الحياة اليومية البسيطة ، كما أصبح ملائما لأسلوب القص والحكى ، ومن هنـــا ، أقبل عليه الشعراء المعاصرون ، تدفعهم الرغبة في تخفيـــف حـــدة النغـــم التـــي ارتبطت بالشعرية القديمة وكانت أبرز عطاءاتها [2].

ليس من شك أن الرجز ، خاصة ، يصلح لكل الأغـــراض ، ولا ســمة - الرجز - دلالة تشير إلى المراجع القديمة التي تؤكد أن الاسم يعود إلى اضطـــراب هذا البحر إذ يكثر فيه " العلل والزحافات والشطر والنهك والجزء ، فـــهو أكـــثر البحور تغييرا " ، ومن ثم ، فهو أكثر من غيره تطويعا للفكرة والتعجيل بها .

غير أن هذا كله يصل بنا إلى محاولة تفسير الظاهرة . وبالنسبة للرجـــز ، خاصة ، نلتقي بعدة أسباب : السبب الأول يتأكد من أن الزحافات في هذا البحـــر تهب إمكانية الغناء التي هي أهم سمات الشعر الحديث ، مما يسهم في التعبير عـن كثير من قضايا الحياة المعاصرة بطريق أقرب إلى (النثر) منها إلى (الشـــعر) وعوالمه المترامية ، ومن هنا يكون هذا البحر أكثر من غيره توفيقا فـــي إيصـــال الفكرة وتبسيطها .

ونحن في الرجز - وهذا سبب ثان - تستطيع الخروج مـــن غـــرض إلـــى غرض آخر ببساطة وتلقائية شديدتين ، ونحلق في السماء البعيـــدة لنـــهبط إلـــى مساحات الأرض الشاسعة ، مما يمهد من إمكانية التنقل من الذات إلى الذات مرة، ومن الذات إلى العام مرة أخرى ، وتظل درجات التعبير تتوالـــى حتـــى تجـــاوز الغنائية المجردة والقومية المباشرة إلى درجة من درجات الشفافية .

---

(٢)انظر:موسيقى الشعر،د.ابراهيم أنيس ، ص ١٢٢ وما بعدها ، الأنجلو المصرية ، القـــاهرة ، ط٥ ، ١٩٨١.

(٢)انظر مستويات البناء الشعري عند محمد ابراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغـــة النـــص ، شكري الطوانسي ، ص٢٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٩٨ .

وسبب ثالث ، هو أن إيقاع (الرجز) خاصة يمكن أن يهب السكون بخفوتــه المميز ، كما يتكشف فيه ارتفاع الإيقاع إلي درجة بعيدة .

وثمة سببان أخيران لا يمكن إغفالهما في تفســير رواج الرجــز وثرائــه الفني.. فقد أسهم الرجز في التأكيد على تأثر المدرسة الحديثة ـ خاصة في الجيــل الثاني- بالشكل الغربي ، ومن ثم ، محاولة الخروج من " المعاظلة " التي اتسم بــها شعرنا حقبة بعيدة .

ويبقي سبب أخير ، هو ما يلخص في هذه النثرية العفوية لما يتميز بها هذا البحر، فإذا نحن أمام سطور نثرية زاخرة بالزحافات والعلــل ، نابضــة بــروح العصر ، قابلة للتطويع في " تشخيص " الدراما ولغتها العصرية . فالرجز هنـــا يفهم في اقترابنا من روح العصر بالشكل " الدرامي " الذي نستطيع أن نفهم به هذا العصر فهما واعيا .

يمكن أن يكون بحر الرجز ، على العكس مما هو شائع ، أكثر طواعية من غيره في التعبير ، وأكثر عفوية في التأثير ، وأكثر مقدرة على استيعاب التجــارب الشعرية الحديثة [١].

---

(١) انظر البنية الشعرية عند فاروق شوشة د . مصطفـــي عبــد الغنــي ص ١٥٣ الهيئــة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م .

تحليل التركيب اللغوي للنسق الإيقاعي الرابع (بحر الرمل)

١- صفته :

بحر الرمل من الأبحر الغنائية والحماسية التي امتازت بسرعة إيقاعها . وسماه الخليل رملاً : لأنه يشبه رمل الحصير بضم بعضه إلى بعض .

وسمي أيضاً هذه التسمية لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج . ومعني الرمل هو نسج الحصير يقال رمل الحصير أي نسجه.

وسبب تسميته بهذا السبب لدخول أوتاده بين أسبابه وضم بعضها إلى بعض. فكل جزء يتكون من سبب خفيف فوتد مجموع فسبب خفيف . ورمل النسج يرمله رملاً : رققه . ورمل السرير والحصير رملاً زينة بالجوهر ونحوه ، ورملت الحصير وأرملته ، فهو مرمول ومرمل إذا نسجته وسففته . ولعل التسمية جاءت من انتظامه كرمل الحصير الذي نسج به . ويقول صاحب اللسان : "والهزج .. سمي بذلك لتقارب أجزائه .. حملاً على صاحبيه في الدائرة (المشتبه او المجتلب) وهما الرجز والرمل إذ تركيب كل واحد منهما من وتد مجموع وسببين خفيفين " . ويقول ابن سيده : الرمل من الشعر كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء ، قيل : إن الرمل كل ما كان غير القصيد من الشعر وغير الرجز ، وقيل : إن الرمل نوع من الغناء ، لذا ، يخرج من هذا الوزن [١]وربما يرجع سبب التسمية بالإضافة إلى ما سبق لسرعة النطق به ، وذلك لتتابع تفعيلته فيه . والرمل- لغة - الإسراع في المشي . وأكثر ما يجود الرمل في التعبير عن حالات الفرح ، والحزن والزهد.

مفتاحه أو ضابطه :

رمل البحر يرويه الثقات   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

---

(١) انظر ابن منظور : لسان العرب مادة رمل وهزج .

٢- أوزانه :

لبرح الرمل عروضان وستة أضرب ، وهى على النحو التالي :

أولا : العروض أولى محذوفة ووزنها فاعلن ، ولها ثلاثة أضرب

١-العروض محذوفة والضرب صحيح

فاعلاتن فاعلا = فاعلن فاعلاتن

الحذف : هو حذف السبب الخفيف الأخير من " فاعلاتن

فتصبح " فاعلا " وتنقل إلى فاعلن .

٢-العروض محذوفة والضروب مقصور

فاعلن فاعلان

القصر : هو حذف ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين المتحرك الذي قبله .

فاعلاتن فاعلات = فاعلان

٣- العروض محذوفة والضرب محذوف

فاعلن فاعلن

ثانيا : (مجزوء الرمل) العروض محزوءة ووزنها (فاعلاتن) ولها ثلاثة أضرب :

١- العروض مجزوءة صحيحة الضرب مجزوء صحيح

فاعلاتن فاعلاتن

٢-العروض مجزوءة صحيحة والضرب مسبع

فاعلاتن فاعليان

(**التسبيغ :** علة مقتضاها زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف فـ(فاعلاتن) إذا زيد عليها ساكن تصير (فاعليان) = (فاعلا تان)

والفرق بين المسبغ والمذيل أن المسبغ أقل متحركات من المذيل ، وهو زيادة على سبب ، والمذيل أكثر متحركات من المسبغ وهو زيادة على وتد .

٣-العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء محذوف

فاعلاتن فاعلن

الحذف : هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة ، لأن (فاعلا تن) تتكون من سبب خفيف فوتد مجموع فسبب خفيف .

٣- استعمالاته :

١-العروض محذوفة   والضرب صحيح

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

شاهده :

١-مثل سحق البرد عفى بعدك الــ   قطر مغناه وتأويب الشمال

(مث لسح قل) (برد عف فا) (بع د كل)(قط ر منع نا)(هوونأوى)(بش شمالي)

(ه-/ه--/ه-)(/ه-/ه--/ه-)(ه-/ه--/ه-)(ه--/ه-)(ه-/ه--/ه-)(ه-/ه--/ه-)

فاعلاتن   فاعلاتن   فاعلن   فاعلاتن   فاعلاتن   فاعلاتن

سالم   سالم   محذوفة   سالم   سالم   صحيح

٢-أبلغ النعمان عني مالكا   انه قد طال حبسى وانتظاري

٣-أنا في الذات مخلوع العذار   هائم في حب ظبي ذي احورار

٤-صفرة في حمرة في خده   جمعت روضة ورد وبهـــــار

٥-قادني طرفي وقلبي للهوى   كيف من قلبي ومن طرفي حذار

٢-العروض محذوفة   والضرب مقصور

فاعلن   فاعلان

شاهده :

١-أبلغ النعمان عني مالكا   أنه قد طال حبسي وانتظار

(أبلغ ن نع) (ما نعن ني)(مالكن أن) (أن نهو قد) (طا لحب سى) (وننظار)

(هه/ه--/ه-)(/ه-/ه--/ه-)(ه-/ه--/ه-)(ه--/ه-)(ه-/ه--/ه-)(ه-/ه--/ه-)

فاعلاتن   فاعلاتن   فاعلن   فاعلاتن   فاعلاتن   فاعلان

سالم   سالم   محذوفة   سالم   سالم   مقصور

٢-يا مدير الصدغ في الخد الأثيل   ومجيل السحر بالطرف الكحيل

والبيت مصرع لأنه مطلع قصيدة

٣-هل لمخزون كئيب قبلة　　　منك يشفي بردها حر الغليل

٤-وقليل ذاك إلا انه　　　ليس من مثلك عندى بالقليل

العروض في هذين البيتين مخبونة أي أن تفعيلة العروض (فاعلن) أصبحت (فعلن).

٥-بأبي أحور غني موهناً　　　بغناء قصر الليل الطويل

٣-الاستعمال الثالث :

العروض محذوفة　　　والضرب محذوف

فاعلن　　　فاعلن

شاهده :

١-كم قتلنا من كريم سيد　　　ماجد الجدين مقدام بطل

(كم قتل نا) (من كرى من) (سى يد ن) (ما جدل جد) (دى نمق دا) (من بطل)

(-٥/--٥/-٥)(-٥/--٥/-٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥/-٥)(-٥/--٥/-٥/)(-٥/--٥)

فاعلاتن　فاعلاتن　فاعلن　فاعلاتن　فاعلاتن　فاعلن

سالم　سالم　محذوفة　سالم　سالم　محذوف

٢-كتب الدمع نجدى عهده　　　للهوى والشوق يملى ما كتب

٣-ما لجهلى ما أراه ذاهباً　　　وسواد الرأس منى قد ذهب

٤-قالت الخنساء لما جئتها　　　شاب بعدى رأس هذا واشتهب

٥-خالط القلب هموم وحزن　　　وادكار بعد ما كان اطمأن

والعروض في البيت الأخير مخبونة .

٤-الاستعمال الرابع :

١-العروض مجزوءة صحيحة　　　الضرب مجزوء صحيح

فاعلاتن　　　فاعلاتن

شاهده :

١-واغتنم صفو الليالي　　　إنما العيش اختلاس

(و غ تنم صف) (ول ليالي) (إن نمل عى) (شخ تلاسو)

(٥-/٥--/٥-)(٥-/٥--/٥-) (٥-/٥--/٥-)(٥-/٥--/٥-)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

سالم صحيحة سالم صحيح

٢-لج قلبي في التصابي وازدهى عنى شبابي

٣-ودعاني لهوى هنـ د فؤاد غير نـــاب

٤-قلت لما فاضت العيـ نان دمعاً ذا انسكـابِ

٥-إن جفتني اليوم هند بعد ود واقتـــرابِ

٥-الاستعمال الخامس :-

العروض مجزوءة صحيحة والضرب مسبغ

فاعلاتن فاعلاتان

شاهده :

١-يا هلالاً في تجنيه وقضيباً في تثنيه

(يا هلالن) (في تجن نيه) (وقضي بن) (في تثن نيه)

(٥٥-/٥--/٥-)(٥-٥---) (٥٥-/٥--/٥-)(٥-/٥--/٥-)

فاعلاتن فاعليان فعلاتن فاعلاتان

سالم مسبغة مخبون مسبغ

٢-والذي لست أسميـ د ولكن أكنيه

٣-شادن ما تقدر العين تـ راد من ثلا ليه

٤-كلما قابله شخص رأى صورته فيه

٥-لأن حتى لو مشى الذ ر عليه كاد يرميه

الاستعمال السادس

العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء محذوف

فاعلاتن فاعلن

شاهده :

١-ما لما قرت به العينــ ان من هذا ثمن

(ما لما قر) (رت يهل عى) (نا نمن ها) (ذا ثمن)

(-٥/--٥/-٥)(-٥/--٥/-٥) (-٥/--٥/-٥)(-٥/-٥/--٥)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

سالم صحيحة سالم محذوف

٢-مذ بدا زاد الشجن من به قلبي افتـــــتن

٣-رب هجران طويل أودع القلب الحــــــزن

٤-قيل لما قد رأو د وهو في الدنيا الحسن

٥-أيها القائل جوراً قل بحق تــــــــرشد

٤- نماذج لثبات البناء العروضي وتنوع صور تأليف الكلام:

فسلوا عنا وعن أفعالنــــا كل قوم عندهم علم الخبــر

وإذا ما مـــلك حاربنـــا ضمن الخوف لنا قلب الملك

عجزوا عن سورة من مثله فهم اليوم له مستسلمونـــا

قال الكفار إذ أفحمـــــــهم بالتحدي ما لكم لا تنطقونـــا

أحمد الله فلا ند لـــــــــه بيديه الخير ما شاء فعـــل

هل ترى النعمة دامـــــت لصغير أو كبـــــــــير؟

هو في الروم مقيــــــم وله في الشام قلـــــــــب

هام قلبي بفتاة غـــــادة حولها الأسياف في أيدي الحرس

أنا في اللذات مخلوع العذار هائم في حب ظبي ذي إحورار

صفرة في حمرة في خـــده جمعت روضة ورد وبهـــــار

قادنى طرفي وقلبي للهــوى كيف من قلبي ومن طرفي في حذار

لو بغير الماء حلقي شــرق كنت كالغصان بالماء اعتصارى

يا مدير الصدغ في الخد الأثيل ومجيل السحر بالطرف الكحيل

هل لمحزون كنيب قبـــلة منك يشفي بردها حر الغليل

وقليل ذاك إلا أنـــــــه ... ليس من مثلك عندي بالقليل

بأبى أحور غني موهـــناً ... بغناء قصر الليل الطويــــل

يا بني الصيداء ردوا فرسى ... إنما يفعل هذا بالذليــــــل

شادن يسحب أذيال الطرب ... يتثني بين لهو ولعــــــب

بجبين مفرغ من فضـــة ... فوق خد مشرب لون الذهــب

كتب الدمع بخدي عهـــده ... للهوى والشوق يملي ما كتب

ما لجهلى ما أراه ذاهـــبا ... وسواد الرأس منى قد ذهـب

قالت الخنساء لما جئتــها ... شاب بعدى رأس هذا واشتهب

يا هلالاً قد تــــــجلى ... في ثياب من حريـــــــر

وأميراً بهـــــــــواه ... قاهرا كل اميـــــــــر

ما لخديك استعـــــارا ... حمرة الورد النضيـــــر

ورسوم الوصل قد الـــــ ... بستها ثوب دثــــــور

مقفرات دارســـــــات ... مثل آيات الزبـــــور

يا هلالا في تجنـــــيه ... وقضيبا في تثنيــــــه

والذي لست أســــميـ ... ـد ولكنى أكنيـــــــه

شادن ما تقدر العيـــ ... ـن تراه من تلاليــــــه

كلما قابله شخـــــص ... رأى صورته فيــــــه

لأن حتى لو مشى الـــذ ... ر عليه كاد يرميــــه

مذ بدا زاد الشجـــن ... من به قلبي افتتـــن

رب هجران طـــويل ... أودع القلب الحـــزن

قيل لما قـــــد رأوه ... وهو في الدنيا الحســن

ما له قرت به العـــين ... إن من هذا ثمــــــن

من رآنا فليحدث نفسه أنه ... موف على قـــربه زوال

وصروف الدهر لا يبقي لها ... ولما تاتي به صم الجبـــال

رب ركب قد أناخوا حـــولنا ... يمزجون الخمر بالماء الزلال

ثم أضحوا عصف الدهر بهم ... وكذاك الدهر يوذي بالرجال

ويقول عمر بن أبي ربيعة :

حبذا ذاك غزالاً ... قد شفي قرح ندوبي
وجزائي بهوائي ... وثنائي في المغيب
ولقد أشفقت من حب ... كم أقفي نحيبي
إن قلبي فاعلميه ... كل يوم في وجيب
ما على أحسن خلق ... الله أن يحسن فعله
بأبي أنت وأمى ... من مليك قل عدله
وبخيل بالهوى لو ... كان يلى عنه بخله
أكثر العاذل في حب ... بك لا ينفع عله
أكثر الشكوي واستعدى ... على من قل بذله
أبليانى اليوم صبراً منكما ... إن حزناً إن بدا بادئ شر
لا أراني اليوم إلا ميتاً ... إن بعد الموت دار المستقر
اصبر اليوم فإني صابر ... كل حى لقضاء وقدر
بسطت رابعة الحبل لنا ... فوصلنا الحبل منها ما اتسع
حرة تجلو شتيتاً واضحاً ... كشعاع الشمس في الغيم سطع
صقلته بقضيب ناضر ... من أراك طيب حتى نصع
أبيض اللون لذيذاً طعمه ... طيب الريق إذا الريق خدع
تمنح المرآة وجهاً واضحاً مثل ... قرن الشمس في الصحو ارتفع
صافي اللون ، وطرفاً ساجياً ... أكحل العينين ما فيه قمع
أنت إن شئت نعيمي ... وإذا شئت شقائي
يا نعيمي وعذابي في الهوى ... بعذولى في الهوى ما جعمك
واسقني حتى تراني جسداً ... ما فيه روح
شادن يسحب أذيال الطرب ... ينثني ما بين لهو ولعب
هو غصن في انعطاف ... وغزال في التفات
لأن حتى لو مشى الذر ... عليه كاد يرميه
ما لخديك استعارا ... حمرة الورد النضير ؟!

يقول مهيار الديلمي :

يـا لـواة الديـن عـن ميسـرة	والبخيـلات ومـا كـن لئامـا
حملوا ريح الصبا نشـركم قبـل	أن تحمـل شـيحار ثمامـا
وابعثوا لـى فـي الكـرى قامـا	ملك القوم مـن الجـو والزمامـا
حين ضاق الـبر والبحـر بـهم	أسرجوا الريح وساموها اللجامـا
صار ما كان لكم معجـزة	آية للعلم آتاها النامـا

ويقول شوقي لشباب مصر :

من رآكم قال مصـر استرجعت	عزها من عـهد خوفـو ومنـاء
إنمـا مصـر إليكـم وبكـم	وحقـوق الـبر أولـى بالقضـاء
عصركم حـر ومسـتقبلكم فـي	يميـن الله خـير الأمنـاء
اخلعـي الألقـاب إلا لقبـا	عبقـراً ، هـو أم المحسـنين
ودعـى المـال يسـر سـنته	يمض من قـوم لأيـدي آخريـن
ليت هنـداً أنجزتنـا مـا تعـده	وشـفت أنفسـنا ممـا نجـده
واسـتبدت مـرة واحـدة	إنمـا المـاجنون لا يسـتبدْ
قالت لجـارات لـها	ذات يوم وتعرت تبتـردْ

٥- ما يحدث من تحولات في تفعيلته :

١- يحدث في " فاعلاتن " حذف السبب الخفيف من آخرها فتصير " فـاعلاً " وتحول إلى " فاعلن" ويسمي هذا عند العروضين " حذفا " .

٢- قد يحذف ساكن هذا السبب الخفيف فيسمي " كفاً " وقد يسكن ما قبله مع حذف ساكن هذا السبب الأخير ويسمي ذلك " قصراً فتصير التفعيلة " فاعلان".

٣- يحذف كثيراً ثاني السبب الخفيف الأول ويسمي هذا " خبناً " فتصير التفعيلة " فعلاتن وهو حسن .

مثال الكف : من ذلك قول الشاعر :

ليس كل من أراد حاجة ثم جد في طلابها قضاها

فالتفعيلتان الأولى والثانية في كل شطر من البيت السابق مكفوفتان .

مثال الخبن : قول الشاعر :

وإذا راية مجد رفعت نهض الصلت إليها فحواها

فجميع تفعيلات هذا البيت مخبونة .

٤- قد يجتمع " الخبن " مع " الكف " في هذا البحر ويسمي ذلك شكلاً ومثالـــه قول الشاعر :

عن سعد بطل ممارس صابر محتسب لما أصابه

فالتفعيلة الثانية في هذا البيت مشكولة في كل شطر .

٥- قد لا يحذف من التفعيلة " فاعلاتن " شيء بل يزاد عليــها حــرف ســاكن فتصير " فاعلاتان " ويسمي هذا بـــ " التسبيغ " .

٦- قد يجتمع الخبن مع التسبيغ مثل قول الشاعر :

واضحات فارسيا ت وأدم عربيات

تحليل التركيب اللغوي للنسق الإيقاعي الخامس (بحر المتقارب)

١- صفته :

بحر المتقارب من الأبحر العربية التي تميزت بموسيقاها الجميلة والغنائية ، وإنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضاً سمى هذا البحر (متقارباً) لتقارب أجزائه، أى لتماثلها ، إذ إن تفاعيله خماسية كلها . وهو تفعيلة واحدة متكررة ثماني مــوات وذلك لتقارب أوتاده بعضها من بعض ، لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحـــــد ، فتتقارب فيه الأوتاد ، فمسي لذلك متقارباً [١].

ويصلح المتقارب للموضوعات التي تتسم بالشدة والقوة أكثر من صلاحـــه لمواطن الرفق واللين .

---

(١)انظر التبريزى ، الوافي في العروض والقوافي ، ص ١٨٣ .

مفتاحه أو ضابطه :

عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن

٢- أوزانه :

لبحر المتقارب عروضان وستة أضرب ، وتفاصيلها على النحو التالي :

أولاً : العروض الأولى صحيحة ولها أربعة أضرب

١-العروض صحيحة الضرب صحيح

فعولن فعولن

٢-العروض صحيحة والضرب مقصور

فعولن فعولن ← فعولْ

القصر : حذف ساكن السبب الخفيف الخير ، وتسكين متحركة . فعولن ← فعولْ

٣-العروض صحيحة والضرب محذوف

فعولن فعولن ← فعو = فعلْ

الحذف : حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة

٤- العروض صحيحة والضرب محذوف مقطوع أوْ (أبتر)

فعولن فعولن ← فعو ← فع = فلْ

الحذف : هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة .

والقطع : هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله .

وهناك من يسمي هذا النوع " الضرب أبتر " والبتر : هو الحذف والقطع معاً .

ثانياً : العروض مجزوءة محذوفة ولها ضربان

١-العروض مجزوءة محذوفة والضرب مجزوء محذوف

فعولن ← فعو = فعلْ فعولن ← فعو = فعلْ

٢-العروض مجزوءة محذوفة والضرب مجزوء محذوف مقطوع

فعولن ← فعو = فعل فعولن ← فعو ← فع = فلْ

الحذف : هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة

والقطع : هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله .

٣– [illegible] .

[illegible] حيح

[illegible]

[illegible] روبي ، يذ

[illegible]) (فأل فا) (همز

[illegible]) (---/ه-)(ه-/ه--)ه-

ن فعولن فعولن

[illegible] سالم سالم

وريع الحبيب فحط

[illegible] فما أستطيـ

فإن لكل مقام مقـــ

فإن لكل مقامٍ مقـــــ [illegible]

[illegible] الثاني :

العروض صحيحة والضرب مقصور

فعولن فعولن ← فعولْ

شاهده :

١–ويأوي إلى نسوة بانسات وشعث مراضيع مثل السعال

(ويأوى) (إلى نس) (وتن با) (نساتن) (وشع ثن) (مراضي)(عمث لس)(سعال)

(--ه/-ه)(--ه/-ه)(--ه/-ه)(--ه/-ه)(--ه/-ه)(--ه/-ه)(--ه/-ه)(--ه/ه)

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولْ

سالم سالم سالم صحيحة سالم سالم سالم مقصور

٢–فؤادي رميت وعقلي سبيت ودمعي أسلت ونومي نفيت

٣–يصد اصطباري إذا ما صدد ت وينأى عزائي إذا ما نأيت

٤–عزمت عليك بمجري الوشا ح وما تحت ذلك مما كنيت

٥-وتفاح خد ورمان صدر ومجنا   هما خير شيء جنيت

الاستعمال الثالث :

العروض صحيحة   والضرب محذوف

فعولن   فعولن ← فعو = فعلْ

شاهده :

١-وأروى من الشعر شعراً ،عويصاً   ينسي الراوة قد رووا

(وأروى)(منش شع)(رشع رن) (عوى صن)(ينس سر)(رواتل)(لذي تد)(روو)

(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--٥)

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعلْ

سالم سالم سالم صحيحة سالم سالم سالم محذوف

٢-تلق الأمور بصبر جميل   وصدر رحيب وخل الحرج

٣-إلام طماعية العاذل   ولا أرى في الحب للعاقلِ

٤-يرادُ من نسيانكم   ويأبى الطباع على الناقلِ

٥-أتوب إليك من السيئات   وأستغفر الله من فعلتي

الاستعمال الرابع :

العروض صحيحة   والضرب محذوف مقطوع أوْ (أبتر)

فعولن   فعولن = فعو = فع = فلْ

شاهده :

١-خليلي عوجا على رسم دار   خلت من سليمي ومن ميه

(خلى لى)(يعوجا)(على رس)(مدا رن)(خلت من)(سلى ما)(ومن مي)(يه)

(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(--/٥-/٥)(-٥)

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فلْ

سالم سالم سالم صحيحة سالم سالم سالم محذوف مقطوع

٢-وابك الصبا إذْ طوى ثـوبه   فلا أحدٌ بأشرطيه .

٣-ولا القلب ناس لما قد مضى ولا تارك أبدا غيه

٤-ودع عنك بأساً على رسم فليس الرسوم بمبكيه

٥-خليلي عوجا على رسم دارِ خلت من سليمي ومن ميه

الاستعمال الخامس :

العروض مجزوءة محذوفة والضرب مجزوء محذوف

فعولن ← فعو = فعلْ فعولن ← فعو = فعلْ

شاهده :

١-أمن دمنة أقفرت لسلمي بذات الغضي

(امن دم) (نتن ا ق) (فرت) (لسل مى) (بذا تل) (غضى)

(--/٥-٥)(--/٥-٥)(--٥)(--/٥-٥)(--/٥-٥)(--٥)

فعولن فعولن فعلْ فعولن فعولن فعلْ

سالم سالم محذوفة سالم سالم محذوف

٢- دعوا مغرماً بالطربْ فما ذاك شيء عجب

٣- هل العيش إن طال بي سوى ساعة تُستلبْ

٤- وكم فطن قد مَـــــلأ تُ مقلتَه بالريبْ

٥- وبكر مجوســـــــيةِ عليها قناع الحببْ

الاستعمال السادس

العروض مجزوءة محذوفة والضرب مجزوء محذوف مقطوع

فعولن ← فعو = فعل فعولن ← فعو ← فع = فلْ

شاهده :

١- تعففْ ولا تبتئسْ فما يقض يأتيكا

(تعف فف) (ولا تب) (تئس) (فما يق) (ضيأتى) (كا)

(--/٥-٥) (--/٥-٥) (--٥) (--/٥-٥) (--/٥-٥) (-٥)

فعولن فعولن فعلْ فعولن فعولن فلْ

سالم سالم محذوفة سالم سالم محذوف مقطوع

٢-جعلت إليك الهوى شفيعاً فلم تشفع

٣-وناديت مستعطفاً رضاك فلم تسمع

٤-حبيبي ومن أرتجي من الدهر رقّراقة

٥-تعطف على مهجة بجسك رفرافة

٤- نماذج لثبات البناء العروضي وتنوع صور تأليف الكلام:

وثقت بربـــي وفوضـــت أمـــرى إليـــه وحســبى بـــه مـــن معيـــن

ويأوي إلى نســـــوة بائـــسات وشعث مراضيــع مثـل الســعالى

يزيد في البعـد شـوقاً إليكــــا وطول صـــدودك حرصـــا عليكـــا

على رســـم دارٍ قفـــارٍ وقفـــت ومن ذكر عـــهد الحبيـــب بكيـــت

ولا القلبُ ناسٍ لمـــا قـــد مضـــى ولا تـــاركٍ أبـــــــــداً غَيّـــهْ

وإن خفــى الحــق فــاصبر لـــه وبـــادر إليـــه إذا حصحصـــا

أنلهــو وأيامنـــــا تذهـــــب ونلعــــب والمـــوت لا يلعـــبُ

وكنـــا نعـــــــدك للنائبـــات فها نحـــن نطلـــب منـــك الأمانـــا

تقـــارب موعـــد جمـــع العصـــاد فيـــا أيـــها النـــاس أدوا الصـــلاه

علـــى كرمنـــا ســـهر العندليـــب وغني نشـــيد الـــهوى والشـــباب

ســـأترك للظـــن مـــا بعـــــــده ومـــن يـــك ذا ريبـــةٍ يســـتبن

فـــلا تتبـــع الظـــن إن الظنـــون تريك مـــن الأمـــر مـــا لـــم يكـــن

ديـــون المكـــــارم لا تقتضـــــي كمـــا تقتضـــي واجبـــات الديـــون

ولكنها في قلوب الكـــــــــرام تجول مجال القذي في العيــــون

وقال العباس بن الأحنف :

هي الشمس مسكنها في الســـماء فعـــز الفـــؤاد عـــزاء جميـــلا

فلن تستطيع غليـــها الصعـــود ولـــن تســـتطيع إليـــك الـــنزولا

جعلـــت إليـــك الهـــــــوى شـــفيعاً فلـــم تشـــــــفعي

وناديت مستعطفاً رضاك فلم تسمعي
جنى ما جنى وانصرف وأنكر ثم اعترف
وظن بأن القصا ص يمنع منه الترف

وقال بعض الشعراء :

ألحرم منك الرضي وتذكر ما قد مضى
وتعرض عن هائم أبي عنك أن يعرضا
قضي الله بالحب لي فصبراً على ما قضي
تصابي وأمسي علاه الكبر وأمسي لجمرة حبل غررْ
وشاب ولا مرحبا بالبيا ض والشيب من غائب ينتظر
ألا يا لذا الناس لو يعلمو ن للخير خير وللشر شرْ
فيوم علينا ويوم لنا ويوم نساء ويوم نسرْ

ويقول أبو القاسم الشابي :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدرْ
ولابد لليل أن ينجلي ولابد للقيد أن ينكسرْ
ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر في جوها واندثرْ
وويل لمن لم تشقه الحياة من صفعه العدم المنتصر

ويقول الأعشى :

لعمرك ما طول هذا الزمنْ على المرء إلا عناء معنْ
يظل رجماً لريب المنون وللقسم في أهله والحزنْ
وهالك أهل يجنونه كآخر في قفرة لم يجنْ
وما إن أرى الدهر في صرفه يغادر من شارخ أو يفنْ
فهل يمنعني اريتادى البلا د من حذر الموت أن يأتينْ

ويقول عمر بن أبي ربيعة :

خليلــي عوجــا بنــا ســاعة يخيــى الرســوم ونــؤي الطلــل
وبنــك وهــل يرجعــن البكــا علينــا زمانــاً لنــا قــد تــولْ
ليــالي ســعدى لنــا خلــة نواصــل فــي ودنــا مــن نصــل
أيا صــاح هــذا مقــام المحــب وربــع الحبيــب فحــط الرحــالا
سل الربع عــن ســاكنيه فــإني خرست فمــا أســتطيع الســؤالا
ولا تعجلنــي هــداك المليــك فــإن لكــل مقــام مقــالا
فؤادي رميــت وعقلــي ســبيت ودمعــى أسـلت ونومــى نفيــت
يصد اصطبارى إذا مــا صددت وينــأى عزائــي إذا مــا نــأيت
عزمت عليك بمجــرى الوشــاح ومــا تحــت ذلــك ممــا كنيــت
وتفاح خد ورمان صــدر ومخبــا همــا خــير شــيء جنيــت
تجــدد وصــلاً عفــا رســمه فمثلــك لمــا بــدا لــى بنيــت
علــى رســم دار قفــار وقفــت ومن ذكر عــهد الحبيــب بكيــت
لاتبــك ليلــي ولا ميــة ولا تنــد بــن راكبانيــه
وابــك الصبــا إذ طــوى ثوبــه فــلا أحــدٌ بأشــرطية
ولا القلب ناس لمــا قــد مضــى ولا تــارك أبــداً غيــة
ودع عنــك بأســاً علــى رســم فليــس الرســوم بمبكيــه
خليلى عوجــا علــى رســم دار خلت مــن ســليمى ومــن ميــه
أحــرم منــك الرضــا وتذكــر مــا قــد مضــى
وتعــرض عــن هــائم أبــى عنــك أن يعرضــا
قضــى الله بــالحب لــي فصــبرا علــى مــا قضــي
رميــت فــؤادي فمــا تركــت بــه منــهضاً
فقوســك شــريانه ونبلــك جمــر الغضــي
ســلام علــى عــهدها والشــباب ســلام علــى زمــن مــر خطفــا
وكنــا نعــدك للنائبــات فــها نحــن نطلــب منــك الأمانــا
تنافس فــي جمــع مــال حطــام وكــل يــزول وكــل يبيــد

فؤادي كمثــل اللـــهيب اشــتياقا	ودمعـــي كمثــل الغمـــام هطـــل
بني النيل هبوا بني النيل ســيروا	فما العيـــش إلا العـــلا والفخـــار
لفضل بني ســـــــــــهل يـــد	تقـــاصر عنـــها المـــــــــــثلْ
فباطنها للنــــــــــــــــــدى	وظاهـــــــرها للقبـــــــل

ويقول أبو فراس :

وكم لي على بلدتي	بكاء ومستعبر
ففي حلب عدتي	وعزى والمفخر

ويقول الشاعر :

فلا القلب ناس لمـــا قـــد مضـــى	ولا تـــارك أبـــــداً غيــــه
ودع قـــول بـــاك علـــى أرســـم	فليـــس الرســـوم بمبكيـــه
خليلي عوجـــا علـــى رســـم دار	خلت مـــن ســليمي ومـــن ميـــه
أأحـــرم منـــــك الرضـــــا	وتذكـــــر مـــا قـــد مضـــى
وتعرض عن هــــــــــائم	أبى عنك أن يعرضـــــــــــا

ويقول ابن الرومي:

يقـــتر عيســـي علـــى نفســـه	وليـــس ببـــاق ولا خـــــالد
فلـــو يســـتطيع لتقشـــيره	تنفـــس مـــن منخـــر واحـــد
وهل أدبـــي غـــير هـــذا الجنـــي	يمـــت إلـــى روضـــك المثمـــر
وقلت قريض فيض الشعـــور	ولولا أياديك لم أشـــــــعر

٥- ما يحدث من تحولات في تفعيلته :

تفعيلة هذا البحر هي " فعولن " ويحدث فيها من التغيرات ما يلي :

١- حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله فتصير التفعيلة " فعول " وذلك يسمي قصراً .

٢- قد يحذف من " فعولن " السبب الخفيف فتصير التفعيلة " فعو " وتحول إلى " فعل " بتحريك العين وهذا يسمي عند العروضين " حذفا " .

٣- قد يجتمع هذا " الحذف " مع حذف ساكن الوتد المجموع المتبقي وإسكان ما قبله وهو المسمي بـ " القطع " فتصير التفعيلة " فع " وذلك جميعه يسمي عند العروضين " تبرا " وهو عبارة عن اجتماع " الحذف " مع " القطع " .

وقد لوحظ أن هذه التفعيلة عندما يحدث فيها " الحذف " في الضرب يمكن أن يحدث ذلك في العروض أيضاً غير انه لا يلزم في العروض فيكون علة جارية مجرى الزحاف يصح وجودها ويصح عدمها .

تحليل التركيب اللغوي للنسق الإيقاعي السادس (بحر المتدارك)

١- صفته :

سمي بهذا الاسم لأن الأخفش تدارك به على الخليل بن أحمد الفراهيدى ، الذي لم يذكره من جملة البحور[١] على الرغم من أنه نظم شعراً عليه ، ويمسي بالمحدث لحداثة وضعه ، ويسمي بالركض ، لأنه يشبه صوت وقع الفرس على الأرض ، ويسمي بالمخترع لحداثة اختراعه ، ويمسي بالخبب تشبيهاً له في السرعة ، والخبب نوع من السيد . ولهذا البحر تسميات عديدة .

وقد أهملته بعض المصادر العروضية ، كما هي الحال في كتاب العووض لابن جني .

وسمي هذا البحر (متداركاً) ، لأن الأخفش تدارك به على أستاذه الخليل الذي لم يلتفت إليه حين وضع البحور الشعرية . ويسمي هذا البحر (المحدث) ، كما يسمي (الخبب)

---

(١)انظر العمدة لابن رشيق القيرواني ، ٢٦٩/١ ، تحقيق محمد قرقزان ، دار المعرفة ، ط١ ، بيروت ، ١٤٠٨هـ ، ١٩٨٨م.

وأكثر ما يستعمل هذا البحر لإيراد نكتة أو زحف جيش . علماً أنـــه مـــن البحور القليلة الاستعمال في الشعر - قديمه وحديثه .

وتميز هذا البحر بسرعة إيقاعه وقد قيل إن هذا البحر أضافه الأخفش ولـــم يستعمله الخليل ولكن القفطي يذكر لنا أن الخليل نظم من هذا الوزن وكان نظمــــه على (فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن) الساكنة العين ونظم أيضاً علـــــى (فعلـــن ، فعلن، فعلن ، فعلن) المتحركة العين .

ويسمي أيضاً : المحدث والمخترع لهذا المعني كما يسمي الشــــقيق لأنـــه صنو المتقارب . ويسمي المتسق لتناسق أجزائه ويسمي : ضـــرب النـــاقوس لأن أجزاءه عند الخبن تشبه ذلك ويسمي ركض الخيل لأن أجزاءه إذا خبنت تشبه وقع حوافر الخيل عند التلفظ بها . ويسمي : الخبب لسرعة اللسان به عند خبن أجزائـــه كخبب السير . ويسمي " الغريب " لغرابته " على الخليل ويسمي قطر الميــــذاب " لتشبيه أصواته بصوت قطرات المياه الساقطة من الميذاب فاختلفت أسماؤه .

ضابطه أو مفتاحه :

حركات المحدث تنتقل فعلن فعلن فعلن فعلن

٢- أوزانه :

لهذا البحر أربع أعاريض وستة أضرب . وهي على النحو التالي:

١-العروض تامة صحيحة والضرب تام صحيح

فاعلن فاعلن

٢-العروض مخبونة والضرب مخبون

فاعلن ← فعلن فاعلن ← فعلن

٣-العروض مقطوعة والضرب مقطوع

فاعلن ← فاعل = فعلن فاعلن ← فاعل = فعْلن

القطع : هو حذف ساكن الوتد المجموع ، وتسكين ما قبله

٤-العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء صحيح

فاعلن فاعلن

٥-العروض مجزوءة صحيحة الضرب مجزوء مذيل

فاعلن فاعلن ← فاعلان

التذييل : هو زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع في آخر التفعيلة .

٦-العروض مجزوءة صحيحة الضرب مجزوء مخبون مرفل

فاعلن فاعلن ← فعلن ← فعلاتن

الترفيل : هو زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر التفعيلة .

٣- استعمالاته :

الاستعمال الأول :

العروض تامة صحيحة والضرب تام صحيح

شاهده :

١-جاءنا عامر سالماً صالحاً بعد ما كان ، ما كان ، منْ عامر

(جاءنا) (عامرن) (سالمن) (صالحن) (بعدما) (كا نما) (كان من) (عامرى)

(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

سالم سالم سالم صحيحة سالم سالم سالم صحيح

٢-لم يدعْ من مضنى للذي قد غبر فضل علم سوى أخذه بالأثر

٣-عزنا عزكم ديننا دينـــــــكم مجدنا مجدكم فضلنا فضلكم

٤-كلنا ثــــــائر طالب حــقه من عدو لـــــنا وعدو لكم

٥-زارني زورة طيفها في الكرى فاعتراني لمن زارني ما اعترى

الاستعمال الثاني :-

العروض مخبونة والضروب مخبون

فاعلن فعلن فاعلن فعلن

وشاهده :

١-أبكيت ، على طلل ، طرباً   فشجاك ، وأحزنك ، والطللُ

(أبكي) (تعلى) (طللن) (طربن)   (فشجا) (كوأح) (زنكط) (طللو)

(---ه)(---ه)(---ه)(---ه)   (---ه)(---ه)(---ه)(---ه)

(فعلن) (فعلن) (فعلن) (فعلن)   (فعلن) (فعلن) (فعلن) (فعلن)

مخبون مخبون مخبون مخبونة   مخبون مخبون مخبون مخبون

٢-يا ليل الصب متى غده   أقيام الساعة موعده

٣-مضناك جفاه مرقده   وبكاه ورحم عوده

٤-رقد السمار .. وأرقه   أسف للبين يردده

٥-يا من حجرت عيناه دمى   وعلى خديه تورده

الاستعمال الثالث :

العروض مقطوعة   والضرب مقطوع

فاعلن فاعل = فعلن   فاعلن فاعل = فعلن

شاهده :

١-مالي مال ، إلا درهم   أو بر ذونى ، ذاك ،الأدهم

(مالي) (مالن) (إل لا) (درهم) (أوبر) (ذوني)(ذاكل)(أدهم)

(-ه/-ه) (-ه/-ه) (-ه/-ه) (-ه/-ه) (-ه/-ه) (-ه/-ه) (-ه/-ه) (-ه/-ه)

فعلن فعلن فعلن فعلن   فعلن فعلن فعلن فعلن

مقطوع مقطوع مقطوع مقطوعة   مقطوع مقطوع مقطوع مقطوع

٢-حقا حقا حقا حقا   صدقاً صدقاً صدقاً صدقاً

٣-يا بن الدنيا جمعا جمعا   إن الدنيا قد غرتنا

٤-يا بن الدنيا مهلاً مهلاً   لسنا ندري ما فرطنا

٥-ما من يوم يمضي عنا   إلا أو هي منار كنا

الاستعمال الرابع :

العروض مجزوءة صحيحة   والضرب مجزوء صحيح

فاعلن فاعلن

وشاهده

١-قف على دارسات الدمن بين أطلالها ، وابكين

(قف على) (داسا) (تددمن) (بى نأط) (لا لها) (وب كين)

(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

سالم سالم صحيحة سالم سالم صحيح

٢-شانه أنه منجز وعده فارج للكرب

٣-هل يلام غريب بكى للمشيب وبعد الوطن

٤-حن بعد النوى للحمى ما عجيب إذا قيل حن

٥-قف على دراهم وابكين بين أطلالها والد من

الاستعمال الخامس :

العروض مجزوءة صحيحة الضرب مجزوء مذيل

فاعلن فاعلن فاعلان

١-هذه دمنة أقفرت أمْ زبور ، محتها الدهور

(هاذهي) (دم نتن) (أق فرت) (أم زبو) (رن محت) (هددهور)

(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥)(-٥/--٥/٥)

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

سالم سالم صحيحة سالم سالم مذيل

٢-يا فتي العرب لا تبتئس إنما اليأس دين الكفور

٣-جاهد القوم واصبر لهم إن عقبى الوغى للصبور

الاستعمال السادس: -

العروض مجزوءة صحيحة الضرب مجزوء مخبون مرفل

فاعلن فاعلن فعلن فعلاتن

شاهده :

١-دار سعدي بشجر عمان قد كساها البلى الملوان

(دار سع)(دى بشح) (رعماني) (قد كسا) (هل بلل) (ملوانى)

(٥-/٥--)(٥--/٥-)(٥-/٥---)(٥--/٥-)(٥--/٥-)(٥-/٥---)

فاعلن فاعلن فعلاتن فاعلن فاعلن فعلاتن

سالم سالم مخبون مرفل سالم سالم مخبون مرفل

٤- نماذج لثبات البناء العروضي وتنوع صور تأليف الكلام :-

ازرع خيراً تحصـــــد خيراً لا يذهب معروف هـدراً

للحـــق وهبنا أنفســـنا وكفاه أن يحيا فيـــنا

من رام المجـــد بلا عمل هيهات يحقق مارامــا

غنمي غنمي ما أجملـــها ! في موقفها تحت الشجرة

أكذا المشتاق يؤرقــــه تغريد الورق ويقلقـــه

لم يدع من مضى للذى قد غبر فضل علم سوى أخـــذه

مولاي أنا العبد الجانـــي وعسى عفواً عنى وعسى

ولقد أسرفت على نفســـي والرحمة تطمع من يئسا

فارحم يا رب وجد كـــرما بالعفو وطهر ما نجســـا

كم من غرس في عفوك لي والغارس يجني ما غرسا

وقال جميل صدقي الزهاوي :

هـل مـن يـدرى إلا ظـــنا مـــاذا سـيجيء بـــه غـــده؟

إنـــي لأرى فـــي الجـو ســـحاباً جـــاء النــــوء يلبــــده

مـــا يزرعــه الإنســان مــــن الأعمــــال فذلــك يحصــــده

يـــا ظبيــة وادينـــا رفقـــاً بعميـــد طـــال تنهــــده

مـــا زال جمـــالك يفتنـــه وســـهام جفونـــك تقصـــده

جـــودي بـــالعطف علـــى صـــب لـــم يفتـــأ دلـــك يعمــده

إن الدنيــا قـــد غــــرتنا واستهــــوتنا واســـتلهتنا

يـا ابـن الدنيـا مـهلاً مـهلاً زن مـا تـأتي ، وزنـاً ، وزنـاً

مـا مـن يـوم يمضـي عنـا إلا أوهـى ، منـا ، رُكْنـا

إن الدنيـا قـد غرتـنا واسـتهوتنا واستهـلتنا

يـا بـن الدنيـا مـهلاً مـهلاً زن مـا تـأتي وزنـاً وزنـاً

ما من يوم يمضـي عنا إلا أوهـى منا ركـنا

ومن ذلك قول السيد رضا الهندي :

أمفلـج ثغـرك أم جوهـرْ ورحيـق رضـابك أم سـكر

والخـال بخـدك أم مسـك نقطـت بـه الـورد الأحمـر

أم ذاك الخـال بـذاك الخـد فتيـت الندعلـى مجمـر

مضنـاك جفـاه مـرقده وبكـاه ورحـم عـوده

حـيران القلـب معـذبه مقـروح الجـفن مسـهده

أودت حرقـاً إلا رمقـا يبقيـه عليـك وتنـفده

يسـتهوي الـورق تأوهـه ويذيـب الصخـر تنـهده

ويناجي النجـم ويتبعـه ويقيـم الليـل ويقعـده

ويعلـم كـل مطـوقـة شـجناً فـي الـدوح يـردده

كـم مـد لطيفـك مـن شـرك وتـأدب لا يتصيـده

فعسـاك بغمـض مسـعفه ولعـل خيـالك مسـعده

طـال وجـدى ودامـا وفـنيت سـقاما

أكل اللحـم منـى وآداب العظـاما

قال الشاعر :

أشـجار الغـاب تحيينـا وطيـور الـروض تناجينـا

وزهـور الغـاب تصافحنـا ونصافحـها وتهنيـنا

حقـاً حقـاً حقـاً حقـا صدقـاً صدقـاً صدقـاً صدقـاً

إن الدنيـا قـد غرتـنا واستهـوتنا واسـتهلتنا

لسـنا نـدرى مـا قـدمنا إلا أنـا قـد فرطـنا

يا ابن الدنيا مهلاً مـــــــــــهلاً   زن ما ياتي وزناً وزنـــــــــــــاً

قال الشاعر :

مـــن ســـره العيـــد فمـــا ســـرني   بـــل زاد فـــي همـــي وأحزانـــي
لأنـــه ذكرنـــي مـــا مـــضى   مـــن عـــهد أحبـــابي وإخوانـــي
مضت السنون ولم أفــز بلقائـــهم   حتى تكـــون بالمشـــيب عـــذارى
فإلى متى الآمال يســعفها اللظـــى   في سخبها مـــن دهرنـــا الغـــدار
العيد أقبـــل فـــي غلائـــل حســـنه   يزجـــي إلينـــا رايـــة الإخطـــار
والصوم قبل العيـــد كـــان مثابـــة   نرجو بـــها مـــن رحمـــة الغفـــار
وإن انتـــهت أيامـــه يـــا ربنـــا   فاكتب لنا مـــن أجـــره المـــدراب
وأعد مباهج أنســـه فـــي رفعـــة   للدين وأخضـــد شـــوكة الفجـــار
وقدماً قيل للدنيـــــا لـــعوب   فلا تأتيك يـــوماً بالحيـــــاد

(الوافـــــر)

فإن الشأن أن تأتيك صـــــــاباً   وأن تأتي بنيها بالشهـــــــاد

قال الشاعر :

وضعيفة فإذا أصابت فرصةً   قتلت كذلك قدرة الضعفاء

قال آخر :

كالغيث إن جئته وأفاك ريقه   وإن ترحلت عنه جد في الطلب

وقال غيره :

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى   عدواً له ما من صداقته بد

قال سالم بن وابصة الأسدي :

أحب الفتي ينفي الفواحش سمعه   كأن به عن كل فاحشة وقراً
سليم دواع الصدر لا باسطاً أذى   ولا مانعاً خيراً ولا قائلاً هجراً
إذا ما أتت من صاحب لك زلة   فكن أنت محتالاً لزلتن عذرا

قال أبو العتاهية :

صديقي من يشاطرني همومي ويرمي بالعداوة من رماني
ويحفظني إذا ما غـبت عنه وأرجـــــو د لنائبة الزمان

قال الشاعر :

إذا المرء لم يبن افتخاراً لنفسه
تضايق عنه ما بنته جدوده

اشتدي أزمة تنفـــــرجي فالشدة مـــفتاح الفرج
جاءنا عامر سالما صالحا بعدما كان من عامــر
مضناك جفاه مـــــرقده وبكاه ورحــم عــوده
مجروح القلب معــذبه مقروح الجفن مســهده
كرة طرحت لصوالجة فتلقفها رجل رجــل

٥- ما يحدث من تحولات في تفعيلته :

يحدث في " فاعلن " حذف الثاني الساكن فتصير التفعيلة " فعلن " بتحريـــك العين ويسمي ذلك " خبناً " وهو زحاف مفرد .

كما يحدث فيها زيادة سبب خفيف على آخرها الوتـــد المجمـــوع فتصـــير التفعيلة " فاعلاتن " ويسمي ذلك " ترفيلاً " وهو علة بالزيادة .

وقد يزاد على آخر " فاعلن " حرف ساكن فتصـــير التفعيلـــة " فـــاعلان " ويسمي ذلك " تذييلاً " وهو علة بالزيادة .

وقد يزاد على آخر " فاعلن " حرف ساكن فتصـــير التفعيلـــة " فـــاعلان " ويسمي ذلك " تذييلاً " وهو علة بالزيادة . وقد تصير التفعيلة إلى "فعلن " بإســـكان العين واختلفت أقوال العلماء في تسمية هذا التغيير : فيقول بعضهم أنه يســـمي " تشعيثاً " بحذف أول الوتد المجموع من "فاعلن" فتصير "فالن" وتحول إلى "فعلن"

ويقول آخرون : إنه يسمي " قطعا " بحذف آخر الوتد المجموع من " فاعلن" وإسكان ما قبله ثم تحول " فاعلن " إلى "فعلن " .

ويقول غير هؤلاء أنه " إضمار بعد خبن " فقد أصبحت التفعيلة " فاعلن " بعد الخبن " فعلن " بكسر العين ثم أضمرت فأصبحت " فعلن " بإسكان الثاني المتحرك .

وهذا خلاف لا طائل من ورائه وإنما هو توجيه عروضي لظاهرة عروضية ولا غبار على أي توجيه خلافا لمن يضعف " القطع " على اعتبار أنه علة والعلة لا تدخل الحشو لأنها لازمة . فيمكن ان يكون القول " بالقطع " سليما على اعتبار أن العلل ما يجرى مجرى الزحاف فلا يلزم ويدخل الحشو كما في هذا البحر ، كما أن من الزحاف ما يجري مجري العلة فيلزم .

والنوع الأول من الإيقاع القائم على توالى الأسباب والأوتاد يمثل الصورة الأولى المستخرجة من الدائرة الخامسة ، وهى التي قال العروضيون عنها: إن لها عروضين : صحيحة ومجزوءة ، فالصحيحة منها ضرب مثلها صحيح ومثلوا لذلك بقول الشاعر :

لم يدع من مضى للذي قد غبر فضل علم سوى اخذه بالأثر

وقالوا : إن المجزوءة لها ثلاثة أضرب .

الأول : مجزوء مثلها ومثلوا له بقول الشاعر :

قف على دارهم وابكين بين أطلالها والدمن

والثاني : مجزوء مخبون مرفل ومثلوا له بقوله :

دار سعدى بشجر عمان قد كساها البلي الملوان

والثالث :المجزوء المذال ومثلوا له بقوله :

هذه دارهم أقفرت أ م زبور محتها الدهور

والبحر على هذه الصورة هو أخو المتقارب على الدائرة الخامسة والذي جعله الخليل من البحور المهملة ؛ لأن العرب لم ينظموا عليه شعراً ، والذي قيل : إنه مستعمل واستدرك على الخليل ، وسموه المتدارك أو المخترع أو المحدث .

أما الصورة الثانية فهي التي يقوم فيها إيقاع هذا البحر على التفعيلة (فعلن) بتحريك العين وتسكينها . فإيقاع البحر على هذه الصورة يقوم على الفاصلة ثلاثة حركات فساكن ، وقد تختلس الحركة الوسطي ، وليس هناك كبير فرق بينها وبين السكون ولكن العروضيين يعالجون هذه الصورة من الإيقاع على حسب مقاييسهم فيخضعونها لزحافاتهم ويقولون إن التفعيلة (فاعلن) التي تمثل الإيقاع على الصورة الأولى دخلها الخبن فأصبحت (فعلن) . وإذا دخلها الخبن لزمته ، هذا إذا كانت بتحريك العين ، ويمثلون بقوله :

كرة ضربت بصوالجة فتلقتها رجل رجل

وأما إذا كانت (فعلن) بسكون العين فيقولون إن القطع دخلها فصارت (فالن) ونقلت إلى (فعلن) بسكون العين ويمثلون له بقوله :

مالي مال إلا درهم أو برذوني ذاك الأدهم

والقصائد التي جاءت على هذا الوزن تخلط بين (فعلن) بتسكين العين وتحريكها .

هذا ما فعله العروضيون لكن الإيقاع على هذه الصورة لا يخضع لقواعدهم، فالإيقاع الذي يخضع لقواعدهم إنما هو الإيقاع الأول الذي يقوم على توالى الأسباب والأوتاد داخل التفاعيل . إن الإيقاع على الصورة الثانية يقوم على النبر الذي لم يعرفه القدامى في دراساتهم للعلوم العربية . هذا النبر الذي أعطي للإيقاع حدة وسرعة . وقد شعر بعض المتأخرين من أهل العروض بما في هذا من حدة وسرعة في الإيقاع فسموا هذا البحر بركض الخيل مرة ، وبالخبب مرة . ولكنهم لم يفرقوا بين الإيقاع في الصورة الثانية فلا يفرقون في تسميته بالخبب أو

ركض الخيل وتسميته بالمتدارك فكل هذه الأسماء صواب عندهم وتطلق على كلا النوعين من الإيقاع .

إننا يجب أن نلتزم بإعطاء كل نوع من الإيقاع اسماً خاصاً به ، وهو المتدارك أو المخترع أو المحدث . للنوع الأول الذي يقوم على توالي الأسباب والأوتاد ، وللنوع الثاني القائم على النبر اسماً يأتلف مع معناه مثل : ركض الخيل، فركض الخيل وإيقاع أرجلها عند الجري يشبه تماماً هذا النوع من الإيقاع القائم على النبر . وممن ذهبوا إلى أن الإيقاع في الصورة الثانية قائم على النبر الدكتور محمد النويهي في كتابه (قضية الشعر الجديد)[١] وأيده الدكتور شكري عياد في كتابه (موسيقى الشعر العربي)[٢] . كان حشو الخبب القديم يتكون من "فعلن" أو "فعلن" أو يجمع بينهما . ولكن الخبب الجديد لم يكتف بالتفعيلتين القديمتين ، فعرف في حشوه تفعيلات أخرى منها : " فاعل" و "فعلت " و "فاعلن" و "فعولن" .

فمن الأبيات التي تحتوى على "فاعل " :

أحلى أوقات العمر

أن نتجول في طرقات المدن المجهولةَ

أن نسمع لغة مجهولة

ونصافح أيدي الغرباء[٣]

فالتفعيلة المذكورة واردة في الأبيات الثاني والثالث والرابع ، والبيت الثاني وحده يحتوى على ثلاث منها .

---

(١)انظر محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، ص ١٥٦ ،ط٢ ، ١٩٧١ ، القاهرة .

(٢)انظر شكري عياد ، موسيقي الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، ص٥٢ ، دار المعرفة ، القاهرة ،ط٢ ، ١٩٧٨ .

(٣)انظر كمال نشأت ، مجلة الشعر ، القاهرة ، أبريل ، ١٩٧٦ .

انتشرت هذه التفعيلة انتشاراً واسعاً .وقد لاحـــظ هــذه التفعيلــة "نـــازك الملائكة"[1] والدكتور " عز الدين إسماعيل "[2] والدكتور "النويهي"[3] وغيرهم .

أما " فعلت " المكونة من أربعة مقاطع قصيرة فليست منتشـــرة كســابقتها " فاعل " . ومن أمثلتها ما جاء في بيتين من قصيدة " مجاهد عبد المنعم مجـــاهد " بعنوان " الخراتيت والكلمات " :

- كان اكتمل لها التكوين

-ثم تجئ لتستلقي بجوار رجال القرن العشرين[4] وكذلك في هذا البيت من " أحلى أوقات العمر " للشاعر " كمال نشأت " (أن نسمع لغة مجهولة)[5] وقد لاحظ هـــذه التفعيلة أيضاً " د.محمود السمان " وذكر أمثلة لها[6] .

أما " فاعلن " و " فعولن " فورود كل منهما أقل كثيراً من " فاعل " . ولعــل عملية استقراء واسعة تدلنا على أن شعراء بعينهم هـــم الذيــن يدخلــون إحــدى التفعيلتين أو كليتهما في الخبب . و" أدونيس " واحد من هؤلاء ، وهو علـــى كـل حال كثير الخروج على الأوزان . فمن قوله :

-يجهل أن يتكلم هذا الكلام

ويجهل صوت البرارى

إنه مثقل باللغات البعيدة[7]

---

(١)انظر مجلة الشعر ، القاهرة ، أبريل ، ١٩٧٦ .

(٢)انظر د./ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربـــي المعـــاصر قضايــاه وظواهـــره الفنيــة والمعنوية ، ص ص ١٠٥ : ١٠٨ ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

(٣) انظر مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مجلة الأداب ، بيروت ، فبراير ، ١٩٦٦ .

(٤)انظر كمال نشأت ، مجلة الشعر ، القاهرة ، أبريل ، ١٩٧٦ .

(٥)انظر محمود على السمان ، أوزان الشعر الحر وقوافيه ، ص ٨٥ ، طنطا ٨٠ .

(٦)انظر السابق ، الصفحة نفسها .

(٧)انظر أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي ، ص ٢٥ ، ط٣ ، بيروت ، ١٩٧١.

ومن قوله :

افتح باب على الأرض أشعل نار الحضور

والغيوم التي تتعاكس أو تتوالى

في المحيط وأمواجه العاشقة

في الجبال وغاباتها في الصخور[١]

ففي الأبيات السابقة نجد فاعلن او فعولن او نجدهما معا ضمن وزن الخبب .

وقد لاحظ ذلك د . عز الدين إسماعيل [٢]" و " عبـــد الكريـــم النـــاعم "[٣] ولاحظ "د.هيثم الأمين" المزج بين "فاعلن" و "فعلن" فـــي شـــعر "صـــلاح عبـــد الصبور"[٤].

وإذن فاستعمال "فعولن" و"فاعلن" في حشو المتدارك أقرب إلـــى الخـــروج على الوزن منه إلى الزحاف ما دام استعمالها محددا [٥].

وتتسم تفعيلة المتدارك بصورتها المعروفة بــــ "الخبـــب" ، أى أن تـــأتي التفعيلة مخبونة يحذف ثانيها الساكن ، فتتحول " فاعلن " إلى (فعلن) ، تتسم هـــذه التفعيلة (فعلن) ومعها (فعلن) بأنهما تفعيلتان بســـيطتان ، تتـــابع فيـــهما الحركـــة والسكون ، مما يجعلهما ملائمتين للنثرية والقص [٦].

---

(١)انظر أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي ، ص ٢٥ .

(٢)انظر د./ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ط٤ ، ص٤٣٣.

(٣) انظر عبد الكريم الناعم ، مجلة المعرفة ، دمشق ، مايو ، ١٩٧٨ .

(٤)انظر هيثم الأمين ؟، مجلة الفكر العربي ، بيروت ، يناير ، ١٩٧٩ .

(٥)انظر النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشـــعر الجديـــد ، د./ علـــى يونـــس ، ص١١٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

(٦)انظر مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنه ، دراسة في بلاغـــة النـــص ، شكري الطوانسي ، ص٢٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨.

تبدو (فعلن) بسكون العين في قصائد الخبب (فعلن) بكسر العين ، إحـــدى إمكانيات تفعيلة الخبب ، وأنها نتاج ارتكاز الشاعر على التفعيلة المخبونة . فتظهر (فعلن) بسكون العين ومعها فاعل وتتابع أربع حركات لإدخال تنويع على التفعيلـة المستعملة (فعلن) ، ودليل ذلك عدم ظهورها الواضح - هي و (فاعل) مع اعتمـاد التفعيلة (فاعلن) ، أساسا لبناء قصيدة المتدارك .

ما دامت (فعلن) بسكون العين لا تظهر إلا من الخبـب (فعلـن) ، دون أن يقلل الاستثناء السابق من هذا النفي لندرة المواضع المستثناة ، فـإن هـذا يقـدم اعتراضا على التفسيرات السابقة المقترحة لكيفية تحول تفعيلـة المتـدارك إلـى (فعلن) ، فيستبعد كون (فعلن) جاءت بإدخال القطـع أو التشـعيث أو الإضمـار أو الخبب على (فاعلن) ؛ لأن هذه التفعيلة الأخيرة يندر أن تأتي في سياقها (فعلن) - من واقع شعر " أبى سنة " ، ولذا يمكن تقديم اقتراح جديد ، يقضي بان ظـهور (فعلن) بسكون العين إنما كان بإدخال الإضمار (فقط) على (فعلن) . والتي تمثـل التفعيلة الأساسية في القصائد التي يقع فيها مثل هذا التغيير ، فتتحول (فعلن) إلـى (فعلن) بسكون العين من قبيل التنويع ، والسهولة أيضا يجعلها (تفعيلـة الخبـب) تفعيلة بسيطة مكونة من تكرار سببه خفيف وهو ما حدث نفسه مع (مسـتفعلن) ، بتحويلها إلى (متفعلن).

ويكاد يتفق النقاد والدارسون على قبول (فاعل) في حشو الخبب واعتبارهـا ظاهرة خاصة فيه ، وإن تباينت آراؤهم حول تفسيرها .

فـ "نازك الملائكة"[١] ، تفسر ظهور (فاعل) في حشو الخبب ، بناء علـى إن (فاعل) تساوى -زمنيا - تفعيلة الخبب (فعلن) ، فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء (ثلاثة متحركات وساكن واحد) ، وإنما الفرق بينهما في المواضع فقط ، لكن من الواضح أن مراعاة ترتيب الحركات والسكنات او مواضعها - يعد شرطا أساسـيا

---

(١)انظر نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر ، ص ص ١٣٢ : ١٣٧ .

لتوحد التفعيلتين أو تساويهما إيقاعيـــا ، وإلا لتســاوت (فــاعلن) مــع (فعولــن) و (مستفعلن) مع (مفاعيلن) ومع (فاعلاتن).

ويلجأ الدكتور "محمد النويهي"[١] إلى النبر ، وهى قضية لا زالت موضـــع نقاش في مجال اللغة والشعر العربيين - لتبرير (فاعل) في حشو الخبب بوصفـــه (الخبب) أكثر البحور ارتباطا بنظام النبر وتأثرا بـــه . والدكتــور " عــز الديــن إسماعيل "[٢] يرى أن (فاعل) قد كثر استعمالها في الشعر المعاصر ؛ لأن بينـــها وبين تفعيلة الخبب (فعلن) ما أسماه بـــ " علاقة التداخل " ، أي إمكانية الانتقال من (فعلن) إلى (فاعل) ، ثم العودة إلى (فعلن) ، ولكن هذا الانتقال تعترض صعوبتان:

الأولى : ضرورة تكرار (فاعل)

الثانية : ضرورة زيادة سبب خفيف عن الانتقال من (فعلن) إلى (فـــاعل) ، ثـــم حذف حركتين (=عل) عند العودة مرة أخرى إلى (فعلن) :

فعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن فاعل فاعل فاعل فا (عل) فعلن

لا شك أن تفسير الدكتور "عز الدين إسماعيل " هذا يصطدم مـــع قواعـــد العروض القديم ، سواء في زيادة سبب خفيف في الحشو ، أو في حذف حركتين ، ومن هنا كان قوله بان العروض القديم لا يسعف في تبرير استعمال (فاعل) فـــي حشو الخبب ، بل أكثر من هذا فإن هذا التفسير يفقد عندما لا تتكرر (فاعل)[٣] .

---

(١)انظر د./ محمد النويـــهي ، قضيـــة الشـــعر الجديـــد ، ص ص ٢٤٣ : ٢٤٥ ، معـــهد الدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

(٢)انظر د./ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ص ١٠٦ : ١٠٨ .

(٣) انظر مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم ابن سنة ، دراسة في بلاغـــة النـــص ص٤٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨

[٣]زحافات الشعر القديم ولغة الشعر المعاصر :

ارتبط الزحاف بالتفعيلة كما ارتبطت العلل نسبيا بالأبحر وبعضها بالتفعيلة وهذه الزحافات وبعض العلل تتردد على أوسع نطاق في التفعيلات المكونة للأنساق الإيقاعية الموحدة والتي تشكل بامتزاجها كل أنساق الشعر العربي فالتغيرات التي تعتري التفاعيل زحاف لا يلزم ، علة تلزم ، زحاف كالعلة يلزم كالعلة ، علة كالزحاف لا تلزم كالزحاف .

وينقسم الزحاف إلى مفرد ، ومزدوج .

أولا : الزحاف المفرد : وهو ثمانية أنواع :

١- **الخبن** : وهو حذف الثاني الساكن من الجزء ، كحذف ألف : فاعلن أو فاعلاتن ، وسين : مستفعلن ، وفاء : مفعولات ويدخل الخبن في عشرة أبحر هي : المديد والبسيط والرجز والرمل والسريع والمنسرح والخفيف والمقتضب والمجتث والمتدارك ، فتصير به : فعلن ، وفعلاتن ، ومتفعلن ، ومعولات .

٢- **الإضمار** : وهو إسكان الثاني ، ولا يدخل إلا "متفاعلن " في بحر واحد هو الكامل ، فتصير " متفاعلن " .

٣- **الوقص** : وهو حذف الثاني المتحرك ، ولا يدخل إلا " متفاعلن " في واحد هو الكامل ، فتصير " مفاعلن " وهو نادر .

٤- **الطى** : وهو حذف الرابع الساكن ، كحذف فاء " مستفعلن " ، وواو مفعولات " ، وألف "متفاعلن" بشرط إضماره لئلا تتوالى خمسة متحركات وهو ممتنع في الشعر ، فتصير به هذه التفاعيل : " مستفعلن " ، و "مفعلات "، و " متفعلن " .ويدخل الطى في خمسة أبحر هى : البسيط والرجز والسريع والمنسرح والمقتضب .

٥- **القبض** : وهو حذف الخامس الساكن ، ولا يدخل إلا "فعولن " "ومفاعيلن" ، ويصيران به : فعول ، ومفاعلن ويدخل القبض في أربعة أبحر هي : الطويل والهزج والمضارع والمتقارب .

٦- **العقل** : وهو حذف الخامس المتحرك ، ويدخل "مفاعلتن " في بحر واحد هو الوافر ، وتصير به : مفاعتن وهو نادر .

٧- **العصب** : وهو إسكان الخامس ، ولا يدخل إلا في "مفاعلتن " في بحر واحد وهو الوافر ، وتصير به : مفاعلتن .

٨- **الكف** : وهو حذف السابع الساكن ، ويدخل : "مفاعيلن" و "مستفع لن " و " فاع لاتن " بحذف النون وتصير به : مفاعيل ، ومستفع ل ، وفاع لات . ويدخل الكف في سبعة أبحر هي : الطويل والمديد والهزج والرمل والخفيف والمضارع والمجتث .

ثانيا : الزحاف المزدوج:

وهو أربعة أنواع :

١- **الخبل** : وهو حذف الثاني والرابع الساكنين (اجتماع الخبن والطي في تفعيلة واحدة) كحذف السين والفاء من "مستفعلن" ، والفاء والواو من "مفعولات " ، فتصيران : "متعلن" و "معلات " . ويدخل الخبل : البسيط والرجز .

٢- **الخزل** : وهو إسكان الثاني وحذف الرابع الساكن (اجتماع الطي والإضمار في تفعيلة واحدة) ؛ كتسكين التاء من " متفاعلن " ، وحذف ألفه فتصير : " متفعلن " ، ويدخل الخزل في الكامل والسريع والمنسرح .

٣- **الشكل** : وهو حذف الثاني والسابع الساكنين (اجتماع الخبن والكف في تفعيلة واحدة) ، كحذف الألف والنون من " فاعلاتن " ، والسين والنون من " مستفع لن " ، فتصيران " فعلات " و " متفع ل " . ويدخل الشكل في : المديد والرمل والخفيف والمجتث.

٤- **النقص** : وهو إسكان الخامس وحذف السابع الساكن (اجتماع الكف والعصب في تفعيلة واحدة) ، كتسكين " اللام " من " مفاعلتن " وحذف نونها ، فتصير " مفاعلت " . ويدخل النقص في حشو الوافر ولا يدخل في عروضه ولا في ضربه .

الزحاف الجاري مجرى العلة :

وهو الزحاف الذي إذا عرض لزم وذلك :

١- **الخبن** : في عروض البسيط الأولى وضربها الأول فتصير "فاعلن" : "فعلن" .

٢- **القبض** : في عروض الطويل وضربها الثاني فتصير "مفاعيلن " : " مفاعلن " .

العلة :

أنواعها : وتنقسم العلة إلى : علة بالزيادة ، وعلة بالنقص .

أولا : العلة بالزيادة : وهى ثلاثة أنواع :

١- **الترفيل** : وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع كزيادة "تـن" على "متفاعلن " أو "فاعلن" ، فتصيران : " متفاعلن تن " و "فاعلن تن " ، وتنقلان إلى : " متفاعلاتن " ، و "فاعلاتن " ويدخل الترفيل في : الكامل والمتدارك .

٢- **التذييل** : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ؛ كزيادة النون الساكنة على " مستفعلن " أو "متفاعلن " أو " فاعلن " فتنقل إلى : " مستفعلان"، و " متفاعلان " ، و " فاعلان " ويدخل التذييل في : البسيط والكامل والمتدارك.

٣- **التسبيغ**: وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، كزيادة النون الساكنة على " فاعلاتن " ، فتنقل إلى " فاعلاتان " . ويدخل التسبيغ في الرمل.

ثانيا : العلة بالنقص :

وهي تسعة أنواع ؛ لأن الناقص إما وتد او سبب أو حرف أو حرف أو حركة ، ثم هذا الناقص إما وحده او مع غيره ، فإن كان الناقص وتدا ، فإن كان مجموعا فهو الحذذ أو مفروقا فهو الصلم ، وإن كان سببا خفيفا ، فإن كان وحده فهو الحذف أو مع العصب فهو القطف أو مع القطع فهو البتر ، وإن كان

حرفا فإن كان وحده فهو الكسف ، أو مع غيره فهو القصر والقطع ، وإن كان حركة فهو الوقف .

١- **الحذذ** : وهو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ، كحذفه من " متفاعلن"، فتصير " متفا " ويدخل الحذذ في : الكامل .

٢- **الصلم**: هو حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة، كحذفه من " مفعولات" ، فتصير : " مفعو" . ويدخل الصلم في السريع .

٣- **الحذف** : وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة كحذفه من " مفاعيلن" او " فعولن " او "فاعلاتن " فتصير : " مفاعي " و " فعو " وفاعلا" ويدخل الحذف في : الطويل والهزج والمتقارب والمديد والرمل والخفيف .

٤- **القطف** : وهو حذف السبب مع إسكان الخامس (اجتماع الحذف مع العصب) ؛ كحذف السبب مع إسكان اللام في "مفاعلتن " فتصير : " مفاعل " ويدخل القطف في الوافر .

٥- **البتر** : وهو حذف السبب مع حذف ساكن الوتد وإسكان ما قبله (اجتماع الحذف مع القطع) ؛ كحذف السبب والألف وإسكان اللام من " فاعلاتن "، وحذف السبب والواو وإسكان العين من "فعولن " فتصيران : "فاعل " و "فع " ويدخل البتر في : المديد والمتقارب .

٦- **الكف** : وهو حذف السابع المتحرك ، كحذف التاء من " مفعولات " فتصير : " مفعولا" ويدخل الكف في : السريع والمنسرح .

٧- **القصر** : وهو حذف ساكن السيد الخفيف من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله ؛ كحذف النون من "فاعلاتن" و "مستفع لن " و " فعولن" ، وإسكان ما قبلها ، ومع خبن " مستفع لن " فتصير : " فاعلات" و " متفع ل " و " و فعول " ويدخل القصر في المديد والرمل والخفيف والمتقارب .

٨- **القطع** : وهو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله ؛ كحذف النون وإسكان اللام من " متفاعلن " و "مستفعلن" و "فاعلن" فتصير :

"متفاعل" و "مستفعل" و "فاعل" . ويدخل القطع في : الكامل والبسيط والرجز والمتدارك .

٩- **الوقف** : وهو إسكان السابع المتحرك ، كإسكان التاء من "مفعولات " فتصير " مفعولات " بإسكان التاء . ويدخل الوقف في : السريع والمنسرح .

العلل الجارية مجرى الزحاف :

وهي العلة التي إذا عرضت لم تلزم ، وهي أربعة :

١- **التشعيث** : وهو حذف أول الوتد المجموع ؛ كحذف العين من " فاعلاتن" ومن " فاعلن" فتصيرؤان : " فالاتن " و"فالن" . ويدخل التشعيث في : الخفيف والمجتث والمديد والمتدارك .

٢- **الحذف** : وهو حذف السبب الخفيف من آخر الجزء في عروض المتقارب الأول فتصبير "فعولن" فيها : " فعو".

٣- **الخرم** : وهو حذف أول الوتد المجموع من أول تفعيلة في البيت ، فلا يكون إلا بحذف الميم من مفاعيلن ومفاعلتن ، أو الفاء من فعولن ، في البحور التي تكون أولى تفاعيلها إحدى هذه التفاعيل ، فتصير : فاعيلن وفاعلتن وعولن ويدخل الحزم في : الهزج والمضارع والوافر والطويل والمتقارب .

٤- **الخزم** : وهو زيادة حرف أو أكثر إلى أربعة في أول أول تفعيلة غالبا ؛ وقد يكون في أول الشطر الثاني لكن بحرف أو حرفين فقط ، وهو قبيح .

هذا عن الزحاف والعلل في الشعر القديم وعن العروضيين القدماء . فهل بقيت في الشعر المعاصر كما كانت في الشعر القديم ؟ أما الزحافات ، قد بقيت في الشعر المعاصر بقواعدها القديمة نفسها فيما عدا بعض التغيرات .

وأما العلل ، فلا نجدها بقواعدها القديمة إلا في نماذج قليلة من الشعر المعاصر ، هي النماذج التي تلتزم في تفعيلات الضرب صورة واحدة ، كأن تكون الأضرب في قصيدة رجزية على وزن "فعولن" ، أو تكون من النوع الذي يجعل الحشو مؤسسا على تفعيلة ، والضرب على تفعيلة أخرى ، كأن يكون الحشو على

" مستفعلين " والضرب على "فعلين" وهذه النماذج قليلة نسبياً ؛ لأن الغالب على الشعر المعاصر تنويع الأضرب . وإذن " فالعلل " في الشعر المعاصر عامة تختلف عن علل الشعر العمودي اختلافاً أساسياً ؛ ذلك لأن التغييرات التي تصيب الأوتاد في تفعيلات الشعر المعاصر لا تلزم كل أبيات القصيدة ، إلا في نماذج محدودة ومن هذه الناحية يمكن ان تشبه علل الشعر المعاصر بما يسمي في العروض : (العلل الجارية مجرى الزحاف).

يرى د . " عز الدين إسماعيل" أن نظام التفعيلة القديمة نظام أساسي تفرضه طبيعة اللغة ذاتها ، وليس من اليسير حتى الآن ابتكار أشكال جديدة للتفعيلة أو الاستغناء عنها بنظام عروضي آخر . (والاستغناء الوحيد - في رأيه - هو استعمال " فاعل " في حشو الخبب). وعلى ذلك فالشعراء المعاصرون يلتزمون ويقرون طبيعة التفاعيل الموروثة وقواعدها . ويمثل د .عز الدين إسماعيل على ذلك بان تفعيلة (مستفعلن) يمكن أن ترد في بحر من الكامل بدلاً من متفاعلن (لأن قواعد الزحاف تجيز تحويل متفاعلن إلى مستفعلن . وهذا النوع من الزحافات يسمي الإضمار). ولكن لا يجوز للشاعر أن يستعمل متفاعلن في بيت من الشعر المعاصر مؤسس على مستفعلن (دون أن يوجه إلى الخطأ) [1].

ومعنى قول "د.عز الدين إسماعيل " أن قواعد الزحاف والعلل لا تزال قائمة في الشعر المعاصر كما كانت في الشعر العمودي (فيما يتعلق بطرق تغيير التفعيلة) .

وموافقة د. عز الدين إسماعيل ، مع التسليم بوجود بعض الاستثناءات ولا نعني بذلك خروج بعض الشعراء على المألوف أو على القواعد ، فهذا قد يعد خطأ أو سهواً أو خروجاً متعمداً ، وإنما نعني ما كثر وانتشر حتى صار ظواهر عامة .

فمما يعد خروجاً فردياً عارضاً على المألوف : إدخال تفعيلة " مستعلن" في قصيدة مؤسسة على تفعيلة الكامل "متفاعلن " كما في أبيات نجيب سرور :

---

(١)انظر د./ عز الدين إسماعيل ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

من أنت تطعنك العيون

وتظل تنزف والسنون

تمضي كأسراب السحاب

في الصيف تبخل بالجواب!

" من أنت ؟!" .. لا تدرى .. وتدرى ما العذاب .

ما غربة الضفدع في الأرض الخراب .

فالبيت الأخير مكون من التفعيلات الآتية :

(مستفعلن مستعلن مستفعلان)

والأبيات السابقة له مكونة من (متفاعلن) ومشتقاتها المألوفة .وقد لاحظت ذلك مجلة الشعر إلا أن الشاعر يمزج بين تفعيلتي الرجز والكامل [١].

وبالرغم من أن العروضيين يجيزون ذلك ، فهو عندهم زحاف مزدوج قبيح. وهو على أية حال نادر جداً في الشعر العمودي . بل لا يكاد يعرف خارج أمثلة العروضيين . ومن ذلك " اختلالات الوزن " في إحدى قصائد " السياب " ، وقد أشار إليها الشاعر ووصفها بانها "اختلالات متعمدة " والقصيدة وعنوانها " في انتظار رسالة " تجمع بين الكامل والمتقارب ، ولكن بعض الأبيات يخرج على الوزنين معاً كما في قوله :

فآها والنعاس يسيل منك على الجنوب

وقوله :

وصعدت نحوك والنعاس رياح فاترات تحمل الورقا[٢] .

وعند "أدونيس" أمثلة كثيرة لمثل هذا الخروج ، ففي " أغاني مهيار الدمشقي " نجد ذلك في " وجه مهيار " و " شداد "[١] .

---

(١)انظر نجيب سرور ، مجلة الشعر ، القاهرة ، سبتمبر ، ١٩٦٤ .

(٢)انظر بدر شاكر السياب ، مجلة الشعر ، القاهرة ، يونية ، ١٩٦٤ .

أما حالات الخروج على قواعد الزحافات والعلل التي انتشرت في الشعر المعاصر حتى صارت " ظواهر عامة " فمن أهمها :

تحول مستفعلن في ضرب الرجز إلى " فعل " و " فعول" قد تتحول "مستفعلن " إلى " فعل " أو " فعو " في الشعر العمودي . كما في وزن شاذ من مخلع البسيط . وقد لاحظت في بيت من الرجز الجاهلي أن - الضرب على وزن " فعول "وهذا البيت هو الثالث من هذه الأبيات :

ألا أبكين دفاع

أسلمها الرضاع

لم يحسنوا المصاع[٢]

وهو نموذج شاذ ، ثم إن الرجز الجاهلي كان يخرج على الوزن في بعض الحيان . ولهذا وذاك لم يعترف العروضيون بهذه التفعيلة بين مكونات الرجز . ومن ذلك قول " صلاح عبد الصبور " في مجموعته " الناس في بلادي "

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر

وضحكهم بئر كاللهيب في الحطب

لكنهم بشر[٣]

وقوله :

الناس في بلادي جارحون كالصقور

وحوله الرجال واجمون

يحكى لهم حكاية .. تجربة الحياة [٤].

---

(١)انظر أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي ، ط٣ ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ص ٢٩ ، ١٤٣، ١٦٩ .

(٢)انظر د./ محمد عوني عبد الرءوف ، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، ص١٢٠، القاهرة ، ١٩٧٦ .

(٣) انظر صلاح عبد الصبور ، الناس في بلادي ، ص ٦٥ ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٦٢.

(٤) انظر السابق ، الصفحة نفسها .

فكل هذه الأبيات تنتهي بـــ (فعل) أو (فعول).

ولعل في هذا دليلا واضحا على أن ظهور هاتين التفعيلتين في الرجز ليس مجرد خطأ أو سهو أو إهمال ، بل تطور من التطورات التي دخلت قواعد الزحاف أو العلل الجارية مجرى الزحاف .

- دخول "فاعل " في حشو الخبب .
- دخول مفاعيلن في الرجز .

وهذه الألوان وغيرها[١] من الخروج على قواعد الزحاف والعلل ، ليست محاولات فردية أو أخطاء أو كسورا ، بل تعد ظواهر عامة ، أو أنواعا جديدة من الزحاف والعلة [٢].

فالشاعر محمد إبراهيم أبو سنة يعلن منذ أول قصيدة في الديوان الأول (قلبي وغازلة الثوب الأزرق) في قصيدة لا تسألي [٣] - عن انتمائه إلى حركة الشعر الجديد ، متخذا من السطر بدلا من البيت ذي الشطرين أساسا لبناء قصيدته،

متحررا بذلك من الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات في السطر ، ومتخليا عن مبدأ القافية الموحدة ، الأمر الذي استتبعه تعدد صور الضرب (التفعيلة الخيرة في السطر في القصيدة الواحدة بحيث لا توجد لديه قصيدة واحدة اتحدت فيها جميع الأضرب ، وإن ظهر في الديوان الأول عدد قليل من القصائد يمكن القول بأنها شبه موحدة الضرب ، تكاد تأتي الأضرب في القصيدة الواحدة على صورة موحدة باستثناء عدد قليل منها ، ومن هنا كانت تسمية هذه القصائد شبه موحدة ،

---

(١)انظر د./ محمود على السمان ، أوزان الشعر الحر وقوافيه ، ص ص ٥٧ ، ٦٢ ، ٦٣، طنطا ، ١٩٨٠ .

(٢)انظر النقد الأدبي وقضايا الشعر الموسيقى في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٥٠ .

(٣)انظر محمد إبراهيم أبو سنه ، الأعمال الشعرية ، ص ٥٤٣ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٥ .

يحدث هذا في قصائد : أبريل [١]والطريق إلى المستحيل[٢] وابحثي عن طريق[٣] ، على أن هذه القصائد تنتمي إلى ديوان الشاعر الأول ، ولن تظهر نماذج مشابهة في الدواوين التالية ، كما أن هذه الصورة للضرب ترتبط بنموذج القافية شبه الموحدة عند الشاعر والمقترن - أيضا - بدواوينه الأولى .

وتتعدد صور الضرب في كل وزن من الأوزان المستعملة في شعر أبي سنة ، وهو تعدد يكشف - في بعض المواضع - عن تجاوز لتلك الصور المجازة عروضيا للتفعيلة الخيرة (تفعيلة الضرب)[٤] .

ففي ضروب " الرجز " يأتي الشاعر بـ (مستفعلن) و (متفعلن) و (مستعلن) ، وهذه صور يجيزها عروض الخليل ، الصورة الأولى في الرجز التام ، والمجزوء ، والصورتان الباقيتان في مشطور الرجز ومنهوكه ، ويضيف الشاعر إلى الصور السابقة للضرب صورا جديدة تتمثل في (فعل) ، (متفعلان) ، (فعول) (مفعول) ، (فعل) (بسكون العين) (مستفعلان) ، (فعولن) ، (متفعلاتن) (فع).

فالصور المستحدثة - إذن - تفوق ضعف الصور الممكنة عروضيا وفي ضروب المتدارك ، يأتي الشاعر بـ (فاعلن ، فاعلان ، فعلاتن) والصورة الأولى مجازة عروضيا في المتدارك التام والمجزوء ، والصورتان الباقيتان مجازتان في مجزوء المتدارك ، ويضيف الشاعر عدة صور مستحدثة هي : (فعلن ، فعلاتن (فع) ، فاعلاتن (فع) ، فعلان ، فعل ، فعلان ، فعلن .

---

(١) انظر السابق ، ص ٥٨٧ .

(٢)انظر السابق ، ص ٦٧٧ .

(٣)انظر السابق ، ص ٦٩٤.

(٤)انظر أهدي سبيل إلي علمي الخليل العروض والقافية ، محمود مصطفي ، مكتبة صبيح وأولاده ، القاهرة ،ط٦ ، ١٩٦٦ .

وفي ضروب " المتقارب " ، يستعمل الشاعر : (فعولن ، فعول ، فعل ، فع) وهي صور مجازة في المتقارب التام ، بل هي كل الصور المعروفة في ضرب المتقارب عند العروضيين ، ويستحدث الشاعر ضربا جديدا للمتقارب هو (فعولان) .

وفي ضروب "الكامل" ، يستعمل الشاعر من الصور المجاوزة عروضيا في الكامل التام : (متفاعلن ، متفاعل ، فعلن) ، ومن صور مجزوء الكامل : (متفاعلاتن ، متفاعلان) ويأتي الشاعر بما يقارب الصور السابقة من الأضرب المستحدثة : (متفاعلن ، متفاعلاتن ، متفاعلان) ، أي يعمد إلى إدخال الإضمار على الصور المجازة عروضيا ، والإضمار هو تسكين الثاني المتحرك من (متفاعلن) ، هذا بالإضافة إلى صورة أخرى للضرب هي (فعلان) .

وفي ضروب "الرمل" ، يأتي الشاعر بـ : (فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلاتان)، والصور الثلاثة الأولى مجازة في ضرب الرمل التام ، والأخيرة في ضرب مجزوئه .
ويضيف الشاعر عدة صور جديدة هي : (فعلاتن ، فع ، فعلن ، فعلان) .

وفي ضروب " مجزوء الوافر " ، يأتي الشاعر بصورتين مجازتين في العروض الخليلي هما : (مفاعلتن ، مفاعيلين) . وفي ضروب "الخفيف " ، يأتي الشاعر بـ : (فاعلاتن ، فعلاتن) وهما من الصور الجاهزة في ضرب الخفيف التام .

لا يتوقف الشاعر عند الصور الممكنة للضرب في الوزن بشكله التام ، وإنما يتجاوزها إلى الصور الممكنة عروضيا في مجزوء الوزن المستعمل ، وأحيانا منهوكه ومشطوره .

يخطو الشاعر خطوات واسعة نحو تجاوز معطيات العروض القديم فيما يتعلق بصور الضرب ، وتبلغ النسبة بين الصور الممكنة عروضيا والصور

المستحدثة أي أن ما استحدثه الشاعر من صور للضرب يضاهي عدد الصور التي يجيزها العروض (المستعملة في شعره فعلا) .

يكثر الشاعر في الصور المستحدثة من تلك التي تنتهي بـــالمقطع الزائـد الطول الذي ينتهي بساكنين ، وهو مقطع يغلب على إيقاع النهاية في شعره - وفـي كثير من الشعر الحر .

وتساهم التغييرات الكثيرة التي يدخلها الشاعر على تفعيلة الضــرب فـي القصيدة الواحدة (والتي كان يطلق على بعضها في العــروض الخليلـي العلـل) في وسم النهاية بإيقاع خاص ومتميز عن الإيقاع العـــام (إيقــاع الحشـو) ، إذ " .. تمارس العلل كما يبدو وتغييرات مهمة علــى تفعيلتـي البيـت الأخـيرتين (عروضه وضروبه) [الأمر بالنسبة للشعر المعاصر يقتصر على الضرب للتخلي عن نظام الشطرين] تغييرات من شانها أن تعدل الخصوصية الإيقاعيـة الكاملـة للبيت " [1].

فتفعيلة الضرب - بذلك - تحدث تغييرات جوهرية في إيقاع النهاية ، وتحقــق له بفضل صورها المتعددة داخل القصيدة تلوينا وتنويعا ، الأمر الذي يجعل مــن تفعيلات الضرب نظاما إشاريا خاصا يقوم كأحد دوال النص التي تعمل على بنائه وتشكيله .

في ظل هذا التصور تصبح السطور الموحدة الضرب ذات دلالة مغـــايرة للسطور المنوعة الضرب [2].

وإذا كانت إمكانات الزحاف والعلة التي أقرها نظام التحليـــل العروضـي الخليلي تتيح صورا من التوليد في أشكال الشعر المعاصر ، فإن كم التفعيلات فــي

---

(١)انظر كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشـــعر العربـي المعــاصر ، ص ٢٢٩ ، دار الفكر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦.

(٢)انظر مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغــة النـص ، شكري الطوانسي ، ص٣١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨

البيت أو السطر يضفي على الشكل الجديد عنصرا من عناصر التوليد فهناك تشكيلات خماسية وتساعية .

وتقصد نازك بها مجيء البيت في الشعر الحر من خمس تفعيلات أو تسع[١] وتعترض على ذلك ولا تقره في الشعر الحر . ونص عليها الدكتور النويهي وهي قصيدتها (الأفعوان) وفيها ثمانية عشر بيتا يتكون كل منها من خمس تفعيلات . وقصيدتها (طريق العودة) . وفيها عشرون بيتا في كل منها خمس تفعيلات [٢]. إلا أنها مع ذلك ترى منع ورود البيت على خمس تفعيلات ؛ لأن العرب لم يكتبوا شعرا خماسي التفعيلات ، وهذا ما يوحي في رأيها بأن في العدد خمسة صفة تجعله لا يصلح في شعر ذي إيقاع .

ويرد عليها الدكتور النويهي في ذلك موضحا أن العرب لم يكتبوا بيتا من خمس تفعيلات ؛ لأنهم (كانوا يقسمون البيت إلى شطرين ويقتضون أن يكون الشطران متساويين في عدد تفاعيلهما . والنتيجة هي أن تفاعيل البيت بأكمله ، مدورا أو غير مدور تكون دائما زوجية العدد)[٣] وكذلك الأمر مع البيت ذي التسع تفعيلات فهي تأباه ؛ لأنه لم يرد عن العرب بيت على أكثر من ثماني تفعيلات . وهذا ما حد بالدكتور النويهي إلى أن يتهم نازك بالقراءة العروضية الحرفية للشعر قائلا (إن أذنها من ألفتها للشكل القديم وغرامها في قراءة الشعر بالتقطيع العروضي لا ترتاح إلى هذين الطوليين المعينين ، ولو استعملها العرب لألفتهما أذنها [٤].

---

(١)انظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ١٠١ ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٦٥ .

(٢)انظر قضية الشعر الجديد ، د./ محمد النويهي ، مكتبة الخانجي ،دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٢٩١ ، ط٢ .

(٣)انظر السابق ، ص ٢٩٠ .

(٤)انظر قضية الشعر الجديد ن د./ محمد النويهي ، ص ٢٩٠ .

وتلحق نازك بذلك ورود (مستفعلان) في ضرب الرجز ، وترى نازك منع ورودها بسبب التقاء الساكنين وورودها في الشعر الحر يخالف فطرة الشعراء وترى أن الشعراء المعاصرين أوردوها في شعرهم لسبب وحيد هو (أن الشاعر الناشئ سمع أن في الشعر الحر حرية فظن أن معني تلك الحرية أن يخرج على العروض وقواعده وحتى على الأذن العربية وما تقبله)[١] وفي ذلك خروج على الموسيقي الأساسية للشعر .

إذ إن الدكتور النويهي يرد عليها مرة أخرى هنا بأن العرب قد ذيلوا (مستفعلن) في بحر البسيط ، كما ذيلوا (متفاعلن) فأصبحت (متفاعلان)[٢] مما ينفي مخالفة تذييل (مستفعلن) في الرجز للذوق العربي .

وهذه القضايا هي ما ذكرت نازك في فصل بعنوان (أصناف الأخطاء العروضية) وبالذات قضية الخلط بين التشكيلات ، وقضية الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً [٣].

وكلمة التشكيلات قصدت بها نازك الأبيات ذوات الخمس تفعيلات وذوات التسع ، بينما قصدت بالتشكيلات مرة أخرى الأضرب - فلو قالت الخلط بين الأضرب لكان أولى ، للإبقاء على المصطلح العروضي كما هو ، ولكيلا تختلط التسميات عندها .

والخلط بين الأضرب المختلفة في البحر الواحد أمر لا ترى السماح به في الشعر الحر ، وهو يقع كثيراً في الشعر الحر ولذا فإنها تراه من الأخطاء العروضية في هذا النمط الشعري ، وترد السبب في ذلك إلى أن الشعراء (قد حسبوا أن مسألة ارتكاز الشعر الحر إلى (التفعيلة) بدلاً من الشطر إنما تعني أن

---

(١)انظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ١٠٦ .

(٢)انظر قضية الشعر الجديد ، د./ محمد النويهي ، ص ٢٩٤ .

(٣)انظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ١٥١ .

في وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة في ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة في الحشو)[1].

وعلى الرغم من أن هذا القول ليس ظناً من الشعراء ولكنه الحقيقة ، إلا أن نازك تعارض ذلك وتوضح قولها بمثال من قصيدة لفدوى طوقان وهى كالتالي (مع إيضاح الضرب) :

وكنت في يأسى أمد خلفها اليدين	**(فعول)**
أود لو بلغتها ، لمستها حقيقة	**(مفاعلن)**
شيئاً يمس صدقه بالراحتين	**(مستفعلان)**
كانت سراباً في سراب	**(مستفعلان)**
كانت بلا لون بلا مذاق	**(فعول)**
الحب عند الآخرين جف وانحصر	**(فعل)**
معناه في صدر وساق	**(مستفعلان)**

وهذه أضرب (تشكيلات) متنوعة في قصيدة واحدة ولم يفعل العرب ذلك قط ، وإنما كانوا يلتزمون بضرب واحد في القصيدة ، ونازك ترى أن يلتزم شعراء الشعر الحر بذلك أيضاً ، ولم تعط لذلك أسباباً سوى عدم وروده عن العرب وليس ذلك بحجة ولو كانت لما كان الشعر الحر ، أما سببها الثاني فهو أن ذلك (اختلاف فظيع يصك السمع العربي ويعذب حس الموسيقي لدى أي إنسان مرهف السمع)[2] وتتبع نازك قولها بكلام عن الخلط بين الوحدات المتساوية ، إن نازك - وهى تنتقد غيرها - تأتي في شعرها بأضرب مختلفة وهذا مثال على ذلك من قصيدتها (مرثية يوم تافة)[3] (مع إيضاح الضرب) .

انتهى اليوم الغريب	**(فاعلاتن)**

---

(١)انظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ١٥٢ .

(٢)انظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ١٥٤ .

(٣) انظر شظايا ورماد ، نازك الملائكة ، ص ٩٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ .

انتهي وانتحبت حتى الذنوب (فاعلاتن)
وبكت حتى حماقاتي التي سميتها (فاعلن)
ذكرياتي (فاعلاتن)
انتهى لم يبق رفي كفى منه (فاعلاتن)
غير ذكرى نغم يصرخ في أعماق ذاتي (فاعلاتن)
راثياً كفى التي أفرغتها (فاعلن)

واستعملت نوعين من أنواع أضرب بحر الرمل وهما الصحيح (فاعلاتن) والمحذوف (فاعلن) وهذا غير صحيح في قانونها .

إن السبب وراء منع نازك للتشكيلات الخماسية والتساعية ومنع (مستفعلان) في بحر الرجز ومنع تنوع الأضرب في قصيدة الشعر الحر هو اعتقادها بأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد[1] ليس له طول ثابت ، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر . ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه)[2] ولذلك فإن بحراً كالكامل يتحول من بحر صاف في الشعر الحر إلى بحر ممزوج عندما يستعمل الشاعر أحد أضربه غير (الصحيحة) مثل مفعولن أو فعلن ويجب على الشاعر عندئذ أن يلتزم بذلك ي آخر كل شطر ، ويكون التنويع مقصوراً على التفعيلة الأصلية للبحر فقط [3].

وعندما تقرر نازك أن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد تجرى عليه كل حكم عروضي يجري عادة على الشطر التقليدي فهي تقول (إن الشعر العربي في مختلف عصوره لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس)[4] .

(١)انظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ٧٥ .
(٢) انظر السابق ، ص ٦٠ .
(٣) انظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ٧١ .
(٤) انظر السابق ، ص ١٠١ .

ويكاد كل بيت ذي ارتباط لفظي وثيق يصبح عندها شطراً فهي تسمي البيت المدور شطراً وتقريرها لهذا المفهوم هو الذي قادها لمنع البيت ذي التفعيلات التسع ومنع استعمال الأضرب المختلفة ومنع مستفعلان في بحر الرجز لأن ذلك جميعه لم يرد عن العرب في أشعارهم ، وهي تشترط على الشاعر ألا يتحرر إلا في عدد التفعيلات فقط وتوجب عليه الالتزام (بالسنن الشعرية التي إلتزمها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا[1] وما ذلك إلا ان الشعر الحو شعر ذو شطر واحد [2].

وقد أثار الرجز اهتماماً خاصاً بين النقاد ، أولاً لأنه من أكثر الأوزان انتشاراً في الشعر المعاصر (بالرغم من انه في الماضي كان يعد نوعاً شعبياً من النظم ، ليست له قيمة " القصيد " ولا مكانته ، وثانياً لأن بعض النقاد رأى فيه خصائص تجعله أصلح الأوزان لبعض أغراض الشعر المعاصر ، وثالثاً لأن هذا البحر عرف زحافات وعللاً لم يعرضها بحر آخر من البحور القديمة وفي الشعر المعاصر برزت الزحافات والعلل القديمة ، وظهرت " إجازات" جديدة . لم يكن هذا البحر في الماضي معدوداً بين أوزان القصيد ، وإنما كان يعد نوعاً شعبياً من الشعر[3] بل نسب إلى الخليل أنه لم يكن يعده شعراً . وكان الرجز يستعمل في أغراض النظم الشعبي كالحداء ، وأغاني العمل ، والغناء للأطفال ، والغناء في الحرب ، وعند المبارزة ، وغير ذلك من الأغراض . ولم يكن ناظموه يطيلون وإنما كانوا يقتصرون على البيت أو البيتين أو الأبيات القلائل . ومن آيات شعبيته كثرة زحافاته وعلله ، وكثرة المشطور والمنهوك والمجزوء فيه ، واستعماله

---

(١) انظر السابق ، ص ٦٣ .

(٢)انظر الصوت القديم الجديد ، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ، د./ عبد الله محمد العزامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .

(٣)انظر لزم ما لا يلزم ، أبو العلاء المعرى ، تحقيق أمين عبد العزيز ، ص٣ ، القاهرة،١٩١٥

اللهجات الشاذة . وربما كانت تسميته بحمار الشعراء دليلاً على نظرة القدماء لـــه وإحساسهم بخصائصه [١].

وظل الرجز على هذا الحال حتى عني به " دالأغلالعجلى " - وهو شـــاعر مخضرم - فأطال فيه ، وجعله كالقصيد . حتى كان العصر الأموي ، فازداد اهتمم الشعراء به ، وهم في ذلك فريقان ، فريق يجمع بينه وبين القصيدة مثل الشــمردل وأبو نخيلة ، وفريق حصر شعره فيه مثــل العجــاج ورؤبــة . وبذلــك دخلــت الأرجوزة عهداً جديداً ، فطالت ، وتناولت كل أغراض القصيدة ، وجرت علــــى نمطها في الجمع بين الموضوعات المتعددة ، والبدء بالوقوف على الأطلال . بــل غلبت القصيدة في غرض معين هو " الصيد بالجوارح " .

وفي ذلك العهد لم يبق الرجز كما كان في الجاهلية وصدر الإســـلام فنـــاً شعبياً ، بل صار فناً من الشعر لا يختلف عن فنونه الأخرى ومع ذلك بقي فناً أقـل منزلة من القصيد [٢].

أما في العصر العباسي فقد ترك الرجز الميدان لأوزان الشعر الأخـــرى ، وعاد إلى حالته الأولى ولكن ظهر في العصر العبا سي الرجز التعليمي ذو القافيـة المزدوجة (ومن منظومات الرجز التعليمي المشهورة : (ألفية بن مالك) " [٣].

وظل الرجز بعد ذلك مهملاً لا يلجأ إليه الشاعر إلا في النادر من الأحيـــان ثم استعاد بعضاً من المكانة في عهود الموشحات والأزجال . حتى كان العصـــــر

---

(١)انظر د./ حسين نصار ، الشعر الشعبي العربـــي ، ص ٣٨ ومـــا بعدهـــا ، القـــاهرة ، ١٩٦٢.

(٢)انظر د. شوقي ضيف : العصر الإسلامي ص ص ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، من سلســـلة تـــاريخ الأدب العربي ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، د. ت .

(٣) انظر السابق ، ص ص ١٩٦ ، ١٩٧ .

الحديث فأكثر الشعراء المحدثون العموديون منه ومن مجزوئه في المسرح الشعري [1].

وفي الوقت نفسه بقي الرجز قليلاً جداً في الشعر الغنائي العمودي إذا قيس بالرجز في الشعر المعاصر . فكما جاء بإحصاءات " د.أنيس " بلغ الرجز في ديوان شوقي ٤% من الأبيات ، وفي ديوان العقاد ١% .

وإذن فقد كثر الرجز في الشعر المسرحي دون الشعر الغنائي ، فنسبة الرجز في " مجنون ليلي " ١٩% ، وفي مصرع كليو باترا ٨% [2].

---

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقي الشعر ص ١٣٠ - ١٣١ . ط٤ القاهرة ، سنة ١٩٧٢م.

(٢) السابق ص ص ٢٠٢ : ٢٠٣

المصادر والمراجع

١- أعمال شعرية ، محمد إبراهيم أبو سنه، مكتبة مدبولى ، القـاهرة ، ط١ ، ١٩٨٥ .

٢- أغاني مهيار الدمشقي ، أدونيس ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧١ .

٣- أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، محمود مصطفي ، مكتبة صبيح وأولاده ، القاهرة ط٦ ، ١٩٦٦ .

٤- أوزان الشعر الحر وقوافيه ، د . محمود على السمان ، طنطا ١٩٨٠ .

٥- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، د . عوني عبد الرءوف ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٧٦ .

٦- البنية الشعرية عند فاروق شوشة ، د . مصطفي عبـد الغنـي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢.

٧- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، كمال خير بك ، دار الفكـر ، بيروت ط٢ ١٩٨٦ .

٨- دراسة في شعر نازك الملائكة ، د . محمد عبد المنعـم خـاطر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .

٩- دلالة الألفاظ إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ط١ ١٩٥٨ القاهرة .

١٠- ديوان السياب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧١ .

١١- ديوان عاشقة الليل ، نازك الملائكة ١٩٧٤ بغداد .

١٢- ديوان عفت سكون النار ، الحساني حسن عبد الله ، القاهرة ١٩٧٢ .

١٣- ديوان الناس في بلادي : صلاح عبد الصبور ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

١٤- شظايا ورماد ، نازك الملائكة ، دار العودة - بيروت ١٩٧١م .

١٥- الشعر الشعبي العربي ، د. حسين نصار ، القاهرة ١٩٦٢.

١٦- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنويـة) ، د . عـز الدين إسماعيل ، دار الكتاب العربي ١٩٦٧ .

١٧- الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقي الشـــعر) ، د. عبد الله محمد الغزامي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .

١٨- العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علميـــة د . ســيد البحراوي الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٩٣.

١٩- العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك د. محمد العلمي ، الـدار البيضاء ط١ ١٩٨٣م.

٢٠- العقد الفريد ، ابن عبد ربه ، جـ٥ ، (تحقيق) أحمد أمين وآخرون مطبعـة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ .

٢١- العصر الإسلامي د . شوقي ضيف (من سلسلة الأدب العربـــي) ط٢ دار المعارف القاهرة بدون تاريخ (د.ت)

٢٢- العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، الدماميني ، (تحقيق) الحساني حســـن عبد الله ، مطبعة المدني القاهرة ١٩٧٣.

٢٣- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق ، (تحقيق) محمد قزقـــزان ، دار المعرفة ط١ ، بيروت ١٤٠٨/١٩٨٨.

٢٤- فصول في الشعر ونقده ، د . شوقي ضيـــف ، دار المعـــارف ، مصـــر ١٩٧١.

٢٥- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، د. محمد عبد المطلب ، الهيئة العامــة المصرية للكتاب ١٩٩٥م.

٢٦- القسطاس في علم العروض ، تحقيق فخر الدن قبـــاوة ١٩٧٧ ، المكتبـة العربية ، حلب .

٢٧- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، بيروت ١٩٧٤.

٢٨- قضية الشعر الجديد ، د . محمد النويهي ، ط٢ ، ١٩٧١ القاهرة .

٢٩- الكافي في العروض والقوافي ، التبريزى ، (تحقيق) الحساني حسن عبد الله دار الجيل للطباعة ، مصر ١٩٧٧ .

٣٠- لزوم ما لا يلزم - أبو العلاء المعري ، تحقيق ، ابن عبد العزيز ، القـــاهرة ١٩١٥م.

٣١- لسان العرب ، ابن منظور ، ط دار المعارف ، القاهرة ، (د.ت).
٣٢- لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعيـــة د . ســعيد الورقي ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٣.
٣٣- مجلة الآداب ، مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت ، فبراير ١٩٦٦ .
٣٤- مجلة جاليرى ، سيد حجاب ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٦٨.
٣٥- مجلة الشعر . كمال نشأت ، القاهرة ، إبريل ١٩٧٦.
٣٦- مجلة لشعر : نجيب سرور ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٤.
٣٧- مجلة الفكر العربي : هيثم الأمين ، بيروت ، يناير /مارس ، ١٩٧٩ .
٣٨- مجلة المعرفة : عبد الكريم الناعم ، دمشق مايو ١٩٧٨ .
٣٩- مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة . دراسة فـــي بلاغـــة النص ، شكري الطوانسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م.
٤٠- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجــــدى وهبـــي ، كـــامل المهندس مكتبة لبنان ، بيروت .
٤١- المعيار في أوزان الأشعار ، الشنتريني ، (تحقيق) محمد رضوان ، دمشق، ١٩٧١.
٤٢- المقتضب : المبرد ، (تحقيق) محمد عبد الخالق عظيمة ، طبعة المجلـــس الأعلى للشئون الإسلامية (بدون تاريخ)
٤٣- المستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنه " دراسة في بلاغـــة النص" شكرى الطوانسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ .
٤٤- مفتاح العلوم للسكاكى ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٣٧م .
٤٥- موسيقي الشعر العربي ، إبراهيم أنيس ، الأنجلو المصرية القـــاهرة ط٥ ، ١٩٨١.
٤٦- موسيقي الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، د. شكرى عيـــاد ، دار المعرفة القاهرة ط٢ ١٩٧٨.
٤٧- النقد الأدبي الحديث مصادره الأولى : (تطوره وفلسفته الجمالية ومذاهبه) ، محمد غنيمى هلال ، دار مطابع الشعب ط٣ القاهرة ١٩٦٤.

٤٨- النقد الأدبي ، وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، د . على يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م.

الباب الثاني
(التوليد في الإيقاع)

الفصل الأول : القافية

[١]صفاتها وتعريفها وحدودها :

القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمي شعرا حتى يكون له وزن وقافية ، والقوافي هي التي فصلت بين الكلام والشعر ؛ لأنه قد يقع الوزن في الكلام ولا يسمي شعراً حتى يقفي . وتعد القافية العلم الذي يضبط الموسيقي الظاهرة في العشر ، ولابد من معرفتها والإلمام بها حتى يمكن أن نتوصل إلى النسق الذي يسير عليه الشعر العربي . وكلمة " القافية "من الكلمات المألوفة في ديوان العرب .

والقافية كذلك ظاهرة شعرية تصور المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة ، ويبقي وزنه مردداً آخر كل بيت ليحفظ لها وحدتها أو نغمتها الأخيرة ، وقد غلبت على الشعر العربي القديم وحدة القافية والتزامها في جميع الأبيات كما غلبت عليه وحدة الوزن العروضي ، وهذه قصيدة شوقي السابقة ، جميعها من بحر الكامل ، وقافيتها دالية لم يشذ عن ذلك بيت ولا مقطع في آخره ولا شك أن الروي أهم حروف القافية لتكراره بذاته مع حركته الخاصة ، على أن القافية تكون في النثر أيضاً وإن لم تكن لازمة ، وذلك في الكلام المسجوع حيث تتوارد القوافي على حرف واحد ، مع الاعتدال في مقاطع الكلام ، كما قال شوقي في الجندي المجهول: ذلك الغفل في الرمم ، صار ناراً على علم ، جمع ضحايا المم ، كما جمع الكتابة القلم أزو الكتيبة العلم على أن لو فرضنا تحلل اشعر من وحدة القافية في القصيدة وترك النثر حيلة السجع ، فلا زال هناك حسن الانتهاء آخر البيت أو الفقرة وفيه يجب أن تتوافر نغمة ملائمة قد تتحقق بحروف الوصل أو الخووج أو الردف التي تجعل الوقف ليناً رشيقاً كقول الشاعر :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

فالوصل هو هذه الواو المولدة عن إشباع حركة العين في (تنفـــع) وهـــي علامة الراحة وحسن الانتهاء[1] .

ومن الدارسين من يرى القافية الأصوات التي يلتزم الشاعر تكريرها فـــي كل بيت من الحروف والحركات . وهذا القول منسوب إلى أبى موسى الحـــامض كما جاء في كتاب القوافي للقاضي أبي يعلي[2] . وقد أضاف الدكتور عونـــي أن هذا الرأى وارد لدى المرزوقي في شرح الحماسة الذي يقول : " والقافيـــة آخـــر البيت المشتمل على ما بني عليه القصيد "[3] . وهذا قول يقرب من مراد الخليـــل كما فطن صاحب العمدة حيث قال عنه : " وهذا كلام مختصر مليح الظـــاهر ، إلا أنه إذا تأملته كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان " [4]. وقد علـــق الأســـتاذ محمد محي الدين محقق كتاب العمدة على قول ابن رشيق بميل هذا القـــول تجـــاه الخليل بأن هذا القول قول الفراء " إذا تأملت بعين النصفة ، لأن الـــذي يلزمـــك تكراره في آخر كل بيت هو حرف الروى ، وأما ما عداه فليـــس لازمـــاً بنفســـه أبداً"[5] .

والخليل التزم حداً معيناً لكم القافية حيث كان يدرك تماماً لـــزوم الـــروي وبرغم ذلك لم يقف بالقافية عند حده [6].

---

(١)انظر الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، د./ أحمد الشـــايب ، ص ٦٧ ، ط٨ ، ١٤١١هـــ -١٩٩١م ، القاهرة .

(٢)انظر كتاب القوافي لأبي يعلى التنوفي ، تحقيق د. محمد عوني عبد الـــرءوف ، مكتبـــة الخانجي ، ١٩٧٥ .

(٣)انظر شرح الحماسة للمرزوقي ، ص ١٢٤ .

(٤)انظر العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القـــيرواني ، جـــ١ ، تحقيـــق محمد محي الدين ، ط٤ ، ١٩٧٢.

(٥) انظر السابق جـــ١ ، ص ١٥٣.

(٦)انظر القافية تاج الإيقاع الشعري ، د. أحمد كشك ، ص١١ ، القاهرة ١٩٨٣ .

فالقافية عندنا تتمثل في العنصر او تشمل كل العناصر التي تلتزم في آخر كل أبيات القصيدة . ومن هذه العناصر ما هو صامت ومنها ما هو مصوت .

وأساس القافية الروي ، يلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل .

تتشكل حسب تقاليب معينة محدودة عادة ، همنا بيان أساليب استعمالها ومدى مساهمتها في صنع موسيقي الشعر ، فإذ قد ثبت أن الروي يكون من الحروف التي كالحركات بسبب ضعف السكون فيها ، وعلمنا أن أكثر الأصوات التي قد تصحب الروي وتكون القافية إنما هي من قبيل الحركات ، تكشفت لنا حقيقة القافية في الشعر العربي المتمثلة في صبغتها الحركية . فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري ، وبهذا فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين (١).

وترجع أهمية منطقة القافية إلى ارتباطها بالروي . وقد بلغ من هذه الأهمية أن الشاعر يلتزم فيها ما لا يلتزمه في غيرها ، فإلى جانب التزام الروي في الأبيات المقفاة ، نجد التزام الردف ، وهو الصائت الطويل الذي يكون قبل الروي. ومعني التزامه أن الروي إذا سبقه صائت طويل فالقاعدة أن يسبقه صائت طويل في كل الأبيات ، فإذا كان هذا الصائت ألفاً التزمت الألف ، وإذا كان واواً في بعض الأبيات جاز أن يكون واوا أو ياء في الأبيات الأخرى .

ونجد أيضاً التزام ألف التأسيس ، وهي الألف التي بينها وبين الروي صامت فصائت قصير ، كما في اللفظين ؛ " منازل " و " أواهل " . والتزام الوصل، وهو الصائت الطويل التالي للروي بغير فاصل ، أو الهاء التي تلي الروي وبينها صائت قصير . ومثل الهاء بعض الصوامت الأخرى . ولا تجيز القواعد أن يكون بعض الأبيات في القصيدة . مطلق القافية وبعضها مقيد القافية ،

---

(١)انظر خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد الهادي الطرابلسي ، ص ٤٦ ، تونس ، ١٩٨١م.

فأما أن تكون كل الأبيات مطلقة او تكون مقيدة . والتزام الخروج ، وهو صائت طويل بينه وبين الروى صائت قصير و " هاء" .

وفي أكثر التكوينات يلتزم الشاعر تركيباً مقطعياً موحداً في منطقة القافية في كل القصيدة ، فإذا وقع زحاف في هذه المنطقة التزمه الشاعر في الموضع نفسه من كل بيت . أى أن الشاعر يلتزم في منطقة القافية ما لا يلتزمه في غيرها. ولهذا كله كان التركيب المقطعي والصوتي لأحرف القافية عاملاً مؤثراً في " شخصية التكوين " ، فقد يجتمع في هذه المنطقة صائتان طويلان ، وقد يكون بها صائت طويل واحد ، وقد تخلو تماماً من الصوائت الطويلة . وزيادة الصوائت الطويلة عموماً - ولا سيما في هذه المنطقة - مما يساعد على علو الجرس ، ويساعد على خفوت الجرس قلتها أو غيابها . وذلك لأن الصوائت من اعظم الأصوات وضوحاً وجهارة ورنيناً (Sonority) ، وهو ما قرره بعض علماء الأصوات [١]. ولاشك أن طول الصوائت يزيدها وضوحاً . ويجتمع في منطقة القافية صائتان طويلاً على النحو التالي :

وصل مع ردف - وصل مع تأسيس - خروج مع ردف - خروج مع تأسيس . وقد اجتمع الوصل والردف - مثلاً - في قول المتنبي :

بدت قمرا ومالت خوط بان — وفاحت عنبرا ورنت غزالا

وجارت في الحكومة ثم أبدت — لنا من حسن قامتها اعتدالا

كأن الحزن مشغوف بقلبي — فساعة هجرها يجد الوصالا[٢]

واجتمع الوصل مع التأسيس في قوله :

ألحَّ على السقم حتى ألفته — ومل طبيبي جانبي والعوائدُ

---

(1) Hartman, R.R.K & stork, F.C, Dectionary of language and linguistics P211, 212, Applied Sience puflicher LTd. London, 1976.

(٢)انظر ديوان المتنبي ص ١٤٠ ، دار بيروت ، لبنان ، د.ت .

مررت على دار الحبيب فحمحمت　　　جوادي وهل تشجي الجياد المعاهدُ

وما تنكر الدهماء من رسم منزل　　　سقتها ضريب الشول فيه الولائد[١]

واجتمع الخروج مع الردف في قول " شوقي " :

نجا وتماثل ربانها　　　ودق البشائر ركبانها

وهلل في الجو قيدومها　　　وكبر في الماء سكانها

تحول عنها الأذي وانثني　　　عباب الخطوب وطوفانها[٢]

واجتمع الخروج مع التأسيس في قول "بشّار " :

إن المحب تلين شوكته　　　يوما إذا ما عز صاحبه

فله على وإن تجنبني　　　ما عشت أنى لا أجانبه

ريم اغن مطوقا ذهبا　　　صفر الحشا بيض ترائبه[٣]

وقد يكون بين أحرف القافية صائت واحد طويل ، إما أن يكـــون الوصـــل أو الردف او التأسيس . ففي الأبيات التالية لأبي صخر الهذلي نجد الوصل وحده؛

أما والذي أبكي وأضحك والذي　　　أمات وأحيا والذي أمره الأمر

لقد تركتني احسد الوحش أن أرى　　　أليفين منها لا يروعهما الذعر

فيا حبها زدني كل ليـــــــــلة　　　ويا سلوة الأيام موعدك الحشر[٤]

وفي الأبيات الآتية للشابى نجد الردف وحده :

ألا أيها الظالم المستبد　　　حبيب الظلام عدو الحياة

---

(١) السابق ، ص ٣١٨.

(٢)انظر أحمد شوقي ، الشوقيات جـ١ ، ص ٢٤١ ، مكتبة التربية ، بيروت ، ١٩٨٧.

(٣) انظر ديوان بشار بن برد ، ص ٢١٧ ، نشره وشرحه محمد الطاهر بن عاشور ، لجنـة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٧ .

(٤)انظر أبو تمام ، ديوان الحماسة ، شرحه ونشره ، محمد عبد القادر الرافعي ، القـاهرة ، ١٣٢٢هـ .

سخرت بانات شعب ضعيف وكفك مخضوبة من دماه

وسرت تشوه سحر الوجود وتبذر شوك الأسى في رباه[1]

وفي الأبيات الآتية للبهاء زهير نجد التأسيس وحده:

ومشبه بالغصن قلبي لا يزال عليه طائر

حلو الحديث وإنها لحلاوة شقت مرائر

أشكو وأشكر فعله فاعجب لشاك منه شاكر[2]

وقد لا يكون بمنطقة القافية أي صائت طويل كما في قول شوقي :

أبا الهول طال عليك العصر وبلغت في الأرض أقصي العمر

فيا لدة الدهر شب ولا أنت جاوزت حد الصعـــــرْ

إلام ركوبك متن الرمال لطىّ الأصيل وجوب السحــــــرْ[3]

فإذا قارنا مثلاً بين هذه الأبيات وأبيات شوقي النوبية السابقة ، وكلاهما فـي وزن من أوزان المتقارب ، تبين لنا أثر الصائتين الطويلين في منطقة القافية .

ومن الملامح التي تميز بعض التكوينات عن الأثر أن ينتهي البيت بصـائت طويل ناتج عن مد صائت قصير ، كما في شطر المتنبي (ومل طبيبـــي جـانبي والعوائدُ) ، فالشطر ينتهي بصائت طويل ناتج عن مدّ الضمة . أمـــا فـي النـثر فالصائت القصير يحذف عند الوقف عليه ، كما في قولنا (بعد ليل طويل بزغـت الشمسْ) وقولنا (عاد المسافر أمسْ) . فالوقوف عند كلمتي " الشمس " و " أمس" يكون بالسكون .

---

(١)انظر أبو القاسم الشابي ، أغاني الحياة ، ص ١٨٥ ، منشورات دار الكتـب المشـرقية ، تونس ، ١٩٥٥.

(٢)انظر ديوان بهاء الدين زهير ، ص ١٥٦ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٠ .

(٣)انظر ديوان الشوقيات ، أحمد شوقي ، جـ١ ، ص ١١٧.

وبعض تكوينات الشعر لا تختلف عن النثر من هذه الناحية ، حين تنتهي الأبيات بصامت ، كما في أبيات البهاء زهير الرائية ، وحين تنتهي بصائت طويل أصيل ليس ناشئاً عن إطالة صائت قصير ، كما في أبيات شوقي النوبية .

وفي حالة وجود صائتين طويلين يكون تشابههما أوضح وأبسط من اختلافهما . وقد تشابها في أبيات المتنبي اللامية ، إذ اجتمع في القافية ألفان ، كذلك في أبيات شوقي النونية ، واختلفا في أبيات بشار البائية ، فكان أحدهما ألفاً والآخر واواً . وفي بعض التكوينات لا يتحد في قوافي الأبيات إلا صوت واحد ، كما في القصائد المسماة بالمقصورات . وهذا مثال لها من شعر " المتنبي " ؛

لتعلم مصر ومن العراق	ومن بالعواصم أني الفتى
وأني وفيت وأني أبيت	وأني عتوت على من عتا
وما كل من قال قولاً وفَى	ولا كلّ من سيم خسفا أبى
ومن يك قلب كقلبي له	يشق إلى العز قلب التّوى[1]

فالصوت الوحيد المشترك في قوافي كل الأبيات هو الصائت الطويل (الألف) (الاشتراك في التاء بين البيتين الأول والثاني أمر عارض ، وهذا الاشتراك يجعل التقفية بين البيت الأول والثاني أقوى جرساً من التقفية بين الثالث والرابع). وقد تتشابه عدة أصوات تصل إلى ستة في بعض القوافي ، كما في أبيات بشار البائية، التي تتحد أبياتها في ستة أصوات هي ؛ الألف - الكسرة التي قبل الباء - الباء - الضمة - الهاء - الواو . وكلما زادت الأصوات المشتركة زادت جهارة الموسيقي ، والعكس صحيح .

وتتقسم القوافي من ناحية التركيب المقطعي إلى خمسة أنواع وفيما يلي أسماؤها المتعارف عليها في علم العروض والقافية ، والتركيب المقطعي لكل منها:

---

(١)انظر ديوان المتنبي ، ص ٥١١ .

١- **المترادف** : ويتكون من مقطع واحد زائد الطول (+) ، ومثاله أبيات الشابى الهائية .

٢- **المتواتر** : ويتكون من مقطعين طويلين (--) ، كما في أبيات البهاء زهير الرائية .

٣- **المتدارك** :- يتكون من مقطعين طويلين . بينهما مقطع قصير (-٧-) ، كما في أبيات "شوقي " النونية .

٤- **المتراكب**: ويتكون من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران (-٧٧-)، مثل القافية في أبيات " الشار" البائية .

٥- **المتكاوس** : ويتكون من مقطعين طويلين بينهما ثلاثة قصيرة (-٧٧٧-) ، ومثاله الذي يذكر في كتب العروض : (قد جبر الدين الإله فجبر).

والمترادف من أقرب القوافي إلى طبيعة اللغة ، فمن المألوف في النثر أن تنتهي العبارة بهذا المقطع . ومن ناحية أخرى ينتهي المقطع زائد الطول دائماً بصوت صامت . وهذا أيضاً مما يقرب التكوين من طبيعة اللغة النثرية . ويلاحظ أن هذا النوع يرد في الشعر المعاصر بأشكاله المختلفة أكثر مما يرد في الشعر القديم .

والمتواتر والمتدارك تركيبان مألوفان جداً في الشعر والنثر . أما المتراكب فتبرز فيه المقاطع القصيرة ، لأن نسبتها فيه أعلى من النسبة المألوفة . وأما المتكاوس فهو شاذ جداً لغلبة المقاطع القصيرة عليه . وقد استقبحه القدماء ، ولعل التسمية تدل على هذا الاستقباح . ولهذا كله كانت المكونات الصوتية والتركيب المقطعي وحرف القافية من عناصر التكوين التي تعطيه ملامحه المميزة مع العناصر الأخرى(١) .

---

(١)انظر نظرة جديدة في موسيقي الشعر العربي ، د. علـي يونس ، ص ١٣٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣.

والقصيدة العربية في الشعر الملتزم تعتمد من جهة نظمها على أصلين هما: وحدة الوزن ، ووحدة القافية . فأبيات القصيدة ، أياً كان عددها ، يجب أن تكون كلها واحدة في وزنها أي من جهة عدد المقاطع والتفاعيل .

فإذا كانت تفاعيل البيت الأول ثلاثة او أربعة التزمت هذه التفاعيل بعددها في جميع أبيات القصيدة :

وكذلك وحدة القافية . فإذا كان آخر البيت الأول من القصيدة دالاً مثلاً التزمت هذه الدال في آخر كل بيت من القصيدة ، كما في قصيدة المعرى التي مطلعها :

غير مجدٍ في ملتي واعتقادي نوح باكٍ ولا ترنم شاد

واللغة العربية مشهورة عن غيرها من اللغات بسعة مفرداتها وكثرة مترادفاتها ومشتقاتها . وهذه تساعد الشاعر على إطالة القصيدة على قافية واحدة ، وقل أن تجد لذلك نظيراً في الآداب الأخرى ، ولذلك ترى الشعراء غير العرب يستعينون على إطالة القصيدة إذا شاءوا بتوزيع القوافي .

وليست وحدة الوزن ووحدة القافية عيباً في شعرنا العربي أو تقييداً له ، فالتمسك بهاتين الوحدتين والتزامها من شأنه أن يقوى بناء القصيدة ويرتفع بموسيقاها .

وأمر آخر قد يخفي إلا على من يعالجون الشعر وينظمونه ، ذلك الأمر هو أن التزام القافية كثيراً ما يلجئ الشاعر إلى التريث بحثاً عن القافية المناسبة وكثيراً ما يولد هذا التمهل ، الناشئ عن الجري وراء القافية أفكاراً ما كانت لتتاح للشاعر أو تخطر على باله لو واتته القافية من أول الأمر بسهولة .

ودعاة التجديد في الشعر العربي كان أولى بهم أن يحاولوا التجديد في الأوزان - إن استطاعوا - وبذلك يضيفون إلى ألحان الخليل ألحاناً أخرى يثري بها الشعر العربي[1] .

وتبلغ حرية الشاعر في التعامل مع اللغة مداها عندما يتعلق الأمر باختيار المفردات أو الألفاظ ، تلك الحرية التي تتقلص كثيراً في حالة البناء النحوي التركيبي حيث يصبح إحداث تغييرات في بناء الجملة محدوداً وضيق النطاق إلى حد كبير ، أما في حالة اختيار المفردات (أي الوحدات المعجمية) ، فالشاعر ينتقي من مفردات اللغة ما يشاء بما يتلاءم مع تجاربه ، فاختياراته تتم بطريقة ذاتية وحرة ، ويتجاوز الشعر هذا الاختيار الحر للمفردات إلى إجراء تعديلات على معاني المفردات ، بالتحوير فيها عن طريق التوسعة أو التضييق ، او بشحنها بدلالات قائمة من المفردات - لتحولات واسعة ومتعددة على يد الشاعر ، أو بعبارة أخرى : يحوله الشاعر " .. جذرياً بمعالجته له مادةً حرة إزاء دعوته الجمالية .. "[2] ،

وهنا يمكن الحديث عن " معجم شعري " مشاراً بذلك إلى الاستعمال الشعري أو الجمالي لمفردات اللغة (المعجم اللغوي) ، كما يمكن - بالتالي - القيام بتصنيف معجمي لمفردات الشاعر يتخذ من الإجراء الإحصائي سنداً موضوعياً له، على أن يتبع ذلك قراءة لمعطيات الإحصاء في ضوء السياقات المختلفة التي ترد فيها المفردات للوقوف على حقيقة فهم الشاعر واستعماله لها ، وبهذا يتم تفادي مأزق الدراسة المعجمية المتمثل " ، بناء معجم لفظي للمفردات المتواترة

---

(١)انظر علم العروض والقافية ، د. عبد العزيز عتيق ، ص ٢٣ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د.ت.

(٢)انظر ميكل دوفرين " الشعري " ، إعداد نعيم علوية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، (بيروت ، ع ١٠ ، شباط ، ١٩٨١ ، ص ٤٦ .

في النص الدبي يفترض أن معناها يظل ثابتاً "[١] نتيجة الاقتصار على (جدولة المفردات ، وفصلها عن سياقاتها ، بيد أن المفردة تتحدد دلالتها بعلاقاتها بغيرها من المفردات (تركيبياً ودلالياً) ، " .. فينبغي ألا ينظر فقط إلى الكلمة المفردة من حيث القيمة أو القيم التي توحي بها ، ولكن أيضاً من حيث توافقها مع غيرها ، أي علاقتها المتبادلة مع غيرها من الكلمات ، ذلك أن كل كلمة تضفي على التي تليها لوناً منها - وسوف تكتسب أو تفقد هذا التأثير تبعاً لموقعها في السطر "[٢] . الأمر الذي يقتضي رصد مفردات نص ما وقراءتها في ضوء سياقها النصي .

ودراسة المعجم الشعري تبتعد كثيراً عن دراسة المفردات من المنظور اللغوي ، فهي لا تضع في حسبانها - أو ليس من مهامها - دراسة خاصية تنوع المفردات لدي الشاعر (أسماء ، أفعال ، صفات) ، والكشف عن مدي ثراء حصيلته اللغوية، أو دراسة نوعية المفردات وأصولها (فصيحة ، عامية ، دخيلة ، أجنبية ..) ، أو دراسة مدي اعتماد الشاعر على صيغ اشتقاقية بعينها ، وإنما تنصب دراسة المعجم الشعري - في المقابل - على تأمل الدلالات الشعرية التي تتحمل بها المفردات داخل النص الشعري ، وتصبح مثل هذه الدراسة عظيمة الأهمية - بل وضرورية - في حالة المفردات المتواترة في النص ، أي تلك التي تحظى بنسبة تردد عال ، والتي تسمي " الكلمات - التيمات " ، أو " الألفاظ - الموضوعات "[٣] ، وهنا تظهر جدوى العمل الإحصائي ، هذه المفردات المتكورة بكثرة من شأنها أن تشكل - في مجموعها - معجماً خاصاً للشاعر بوضوح عن اهتماماته وقضاياه ، ويمنح (لغته) خصوصية وتمايزاً ، فشيوع كلمات عند كاتب

---

(١)انظر محمد حافظ دياب ، " جماليات اللون في القصيدة العربية " مجلة فصول ، (القاهرة ، مج٥ ، ع ٢٠ ، مارس ١٩٨٥ ، ص ٤٩.

(2) George. W. Rylands, words and poetry 2nd imp. (the Hogerth Press London 1982 , P.16

(٣)انظر فيتو مانويل ، الأسلوبية علم وتاريخ ، ترجمة وتقديم سليمان العطار ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج١ ، ع٢ ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٤٠.

ما يعد " .. واحداً من أكثر مميزات الرؤية والأسلوب عند هذا الكــــاتب .. "[١] ، وقد يقتضي الأمر - أحياناً - التطرق لمفردات ليست شائعة في النـــص ، ولكنـــها ذات أهمية واضحة في الكشف عن دلالات تلك المفردات الكثــيرة الــورود ، إذ ترتبط بها عن طريق التضاد أو التداعي لانتمائها جميعاً إلـــى حقــل معجمــي ، واحد[٢] ، ومن هنا كان التأكيد على ضرورة " .. دراسة العلاقات بين المفــردات داخل الحقل أو الموضع الفرعي ، ولهذا يعرف **layons** معني الكلمة بأنه محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي .. "[٣]

وفي إطار قافية البيت ينتظم تركيب البيت انتظاماً خاصاً يقيـــده وظيفــة الكلمة التي تشغل القافية من ناحية ، وهذه علاقة أفقية كما أنه لابد أن يتوافق مبني هذه الكلمة مع قافية البيت الذي يليه وكذا علامته الإعرابية أو حركة بنائه وهـــذه علاقة رأسية وللشعراء في هذا التوافق حيل تتوقف على امتلاكهم لإمكانات اللغــة وعرفها في الاستعمال من حيث التقديم والتأخير والفصل او الاعتراض في العلاقة الأفقية أو توليف مفردين او الإتيان بكلمة واحدة وذلك في العلاقة الرأســية فقــد تكون قافية البيت الأول فعل والتي تليها اسم يتوافق معه في المبني وقد يكون مـــا يليها أداة وفعل أو أداة واسم تتوافق مع ما يسبقها مقطعياً .

أطلق الخليل القافية على ما سيأتي ، من تعريفـــها وحروفـــها وحركاتـــها وأنواعها وألقابها وعيوبها ، فصار علماً منقولاً وهو في الأصل صفة ، وأل فيـــها للمح الأصل .

وهي لُغَةً : فَاعِلَةٌ من قفا يقفو إذا تبع ، فهي تابعة ، ويكون اســم الفــاعل على أصله ، ومتُبوعَةً ويكون اسم الفاعل بمعني مفعول أي (مقفوة) .

---

(١)انظر السابق .

(٢)انظر علم الدلالة د. أحمد مختار عمر ص ٧٩ ، مكتبة دار العروبة ، الكويـــت . ط١ ، ١٩٨٢م.

(٣) انظر السابق ص ٨٠

وقد جاء في **المصباح المنير** ، قفوت أثره من باب قال : تبعته . وقفيت على أثره بفلان : أتبعته إياه ، والقفا مقصور : مؤخر العنق ، وفي الحديث : " يعقد الشيطان على قافية أحدكم .. " أي على قفاه .

وفي **مختار الصحاح** : قفا أثره : تبعه ، وبابه عدا وسماً ، وقفي على أثره بفلان أي أتبعه إياه ، ومنه قوله تعالي : (**ثم قفينا على آثارهمْ برسلنا**)[1] ومنه أيضاً : الكلام المقفى . ومنه قوافي الشعر ، لأن بعضها يتبع إثر بعض .. ومن هذا قول عويف القوافي الشاعر :

ساكذب من قد كان يزعم أنني

إذا قلت قولاً لا أجيد القوافيا

وفي الاصطلاح يراد بالقافية هذه الأصوات التي تتكرر في آخر كل بيت ، أو كل مجموعة من أبيات القصيدة ، وتكرير هذه الأصوات ركن أساسي في الموسيقى الظاهرة بالنسبة للشعر .

ومعرفة القافية وبحثها لا يقل في أهميته عن معرفة أجزاء البيت من الشعر ووزنه ، وما قد يحدث في أجزائه من تغيير ، لأن من جهل أصول القافية تعرض لمخالفة النسق الذي رسم للشعر العربي عند ذوي الذوق السليم .

والبيت الأول من القصيدة يعين لنا الوزن العروضي الذي بنيت عليه ، كما يعين القافية التي اختارها الشاعر لقصيدته كلها ، أو لمجموعة الأبيات الأولى منها، وفي الكثير الغالب فإن نهاية الشطر الأول من البيت الأول تعين لنا القافية . وذلك إذا جاء مطلع القصيدة مصرعاً أو مقفى .

فالقافية هي العلم الثاني الذي يضبط الموسيقي الظاهرة في الشعر . وقد أطلق الخليل بن أحمد هذا اللفظ على هذا العلم نقلاً من أصله اللغوي ، فاللفظ علم من الأعلام المنقولة ، وسميت القافية قافية لأنها تقفو إثر كل بيت . وقال قوم لأنها

---

(١)انظر الحديد ٢٧

تقفو أخواتها ، والأول عندي هو الوجه ، لأنه لو صح معني القول الأخير لم يجـز أن يسمي آخر البيت الأول قافية لأنه لم يقف شيئاً ، وعلى أنه يقفو أثـــر البيــت يصح جداً ، **وقال أبو موسى الحامض** : هي قافية بمعني مقفوه مثل " ماء دافــق " بمعني مدفوق ، و"عيشة راضية " بمعني مرضية فكأن الشاعر يقفوها أي يتبعـــها وهذا قول سائغ متجه)[1] .

والقافية كما عرفها ابن السراج الشنتريني كل ما يلزم الشاعر إعادته فـــي سائر الأبيات من حرف وحركة . فهي تقفو الأبيات أي تكون بآخرها .

والقافية عبارة عن وحدة صوتية مطردة اطراداً منظماً في نهاية الأبيـــات حتى لكأنها فواصل موسيقية متوقعة بالنسبة لسامع الشعر العربي بين فترات زمنية منتظمة . وهي من أهم أجزاء الإيقاع التي تتحكم في ضبطـــه واتزانـــه وتســـاعد الوزن على إحداث الانسجام الصوتي والتناسب النغمي في القصيدة .

ولهذا يمكن اعتبارها ضابط الإيقاع في البيت الشعري وهذا يفسر لنا ســـر تسمية العرب لها بحافر الشعر ، وعلى هذا لا تعد ضابط الإيقاع في البيت وحــده ولكنها تعد كذلك ضابط الإيقاع في القصيدة كلها وعنصراً موحـــداً بيـــن أجـــزاء الإيقاع فيها.

وهي في اللغة : القافية في اللغة : آخر الشيء تقول : " هذه قافية المنزل " أي : آخره ـ ومن ذلك المعني قفيت بكلامي على كلام خالد " أى : عقبت ومنـــه قول الله تعالى " **وقفينا على آثارهم بعيسي بن مريم مصدقاً لما بين يديه** "[2] والمعني عقبنا . وعقب الشيء : آخره . والقافية أيضاً : مؤخر العنق .

---

(١)انظر العمدة لابن رشيق القيرواني ، ١/١٠١ .

(٢)انظر المائدة ٤٦

والتقفية : التوافق على الحرف الأخير وقد تعود الشعراء أن يدلوا على هذا الحرف في آخر الشطر الأول من مطلع قصائدهم وذلك مثل قول الشاعر (صفي الدين الحلي) :

لا يمتطى المجد من لم يركب الخطر   ولا ينال العلا من قدم الحذرا

وفي الاصطلاح : القافية في اصطلاح العروضيين لها تعريفان مشهوران

١- تعريف الخليل ومن وافقه : هي : آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك الذي قبلهما .
٢- تعريف الأخفش ومن وافقه : هي آخر كلمة في البيت أجمع . قال التبريزي:

" القافية قد اختلفوا فيها فقال الخليل : هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن وقال الأخفش : هي آخر كلمة في البيت أجمع. وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام أي تجئ في آخره .

ومنهم من يسمي البيت قافية ومنهم من يسمي القصيدة قافية ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية والجيد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل والأخفش "[١] وممن جعل القافية في : حرف الروي الغراء واتبعه على ذلك اكثر الكوفيين منهم احمد بن كيسان [٢].

وقد اختلف العلماء في تعريفها تعريفاً اصطلاحياً حيث ذهب الخليل بن أحمد وأبو عمرو الجرمي إلى أنها (عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع

---

(١)انظر التبريزي الكافي في العروض ، ص ١٤٩ ، الحساني حسن عبد الله ، مصر ١٩٧٧ .

(٢)انظر محمد العالمي ، العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والإستدراك ، ص ٣١١ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٣ .

ما بينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك الذي قبـــل الســاكن الأول)[١] وللخليل رأى أخر يخرج فيه حركة ما قبل الساكن الأول[٢] . أما الأخفش فيحدهــا تحديداً موجزاً فيقول : (اعلم أن القافية آخر كلمة في البيت) وهذا تعريف ينقلــه أبو يعلى التنوخي عنه إذ يقول (القافية الكلمة الأخيرة) واحتج بأن (قائلاً لو قــال لك : اجمع لي قوافي تصلح مع كتاب لا تيت له بشباب ورباب)[٣] .

ويرى أو موسى الحامض أن (القافية ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيــت من الحروف والحركات) وهو تعريف يعجب به التنوخي ويقول عنه (هذا قــول جيد)[٤] ولكنه عند أخذه بهذا التعريف يشرحه شرحاً يقربه من الرأي القائل بــان القافية هي حرف الروي إلا انه يضيف إلى حرف الروي حركتـــه علــى أنــهما الشيئان اللذان يلزم الشاعر تكرارهما[٥] . ولكن ابن زشيق يورد تعريف الحــامض هذا ويعقب عليه بقوله (هذا كلام مختصر مليح الظاهر إلا أنه إذا تأملتـــه كــلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان)[٦].

والأمر هنا متوقف على ما نفهمه من قوله ما يلزم الشاعر تكريره في كــل بيت) وهذه عبارة لا يحددها إلا تقرير شروط القوافي وتحقيق عيوبها .

---

(١)انظر الدماميني ، العيون الغامزة في خبايا الرامزة ، تحقيق الحساني حسن عبـد الله ، دار اللواء الرياض ، ١٩٧٣ .

(٢)انظر التنوقي ، كتاب القوافي ، تحقيق عمر الأسعد ومحي الدين رمضـــــان ، ص ٥٩ ، بيروت ، ١٩٧٠م.

(٣) انظر السابق ، الصفحة نفسها

(٤) انظر السابق ، الصفحة نفسها

(٥)انظر التنوخي ، كتاب القوافي ، ص ٦٣ .

(٦)انظر العمدة لابن رشيق ، ١٥٣/١ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيـــل ، ط٤ ، بيروت ، ١٩٧٢ .

والقافية عند هؤلاء ليست في الروي . وإنما الروي أحد حروفها وهو (الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه)[1] . ويقول الدماميني إنه سمي روياً أخذاً له من الروية وهي الفكرة لأن الشاعر يرويه) وفي رأي آخر أنه (مأخوذ من الرواء وهو الحبل يضم شيئاً إلى شيء فكأن الروي شد أجزاء البيت ووصل بعضها ببعض)[2] .

وقد اختلف العروضيون والعلماء حول تحديد القافية وذهبوا في ذلك إلى ما يلي :

١- عدها الخليل بن أحمد من أخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله .
٢- عدها الأخفش آخر كلمة في البيت لأنه لو قيل لواحد اكتب قوافي قصيدة ما، لكتب آخر كلمة من كل بيت . وعلى ذلك عامة الناس .
٣- عدها الفراء حرف الروي وحركته لأنه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة فيقال قصيدة نونية ولامية وغير ذلك ، وعلى هذا درج مصنفو الكتب القديمة.

وتعريف الخليل بن أحمد هو أصح هذه التعاريف وأدقها ، ويمكن إعادة صياغته كما يلي :

القافية : هي مجموعة الحروف التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين في البيت.

خطوات تحديد القافية :

ويمكن أن نحدد قافية أي بيت شعري كما يلي :

١- نكتب الشطر الثاني (أو البيت) كتابة عروضية .
٢- نجري عملية التقطيع العروضي .

---

(١)انظر الدماميني ، العيون الغامزة ، ص ٢٤١ .

(٢) انظر السابق ص ٢٤١ .

٣- نحدد الساكنين الأخيرين والمتحرك الذي قبلهما في التقطيع العروضي ونقابلهما بحروفهما في البيت الشعري . وعلى تحديد الخليل بن أحمد يمكن أن تكون القافية على عدة أشكال ؛ من حيث عدد كلماتها ، وعدد الحروف المتحركة بين ساكنيها .

[٢] إمكانات توليد القافية

وأياً كان التعريف المعتمد لدي العروضي ، فإنه لا خلاف على ضرورة لزوم ، ما يتفق على أنه القافية ، في نهاية كل بيت ، دون إخلال أو تمييز ، ولذلك ، فإننا حين نراجع ما يتفق العروضيون على لزوم تكراره في نهاية كل بيت ، نجد أن تعريف الخليل بن أحمد هو التعريف الدقيق بالفعل .

إن الجميع يتفقون على ضرورة تكرار عدد من الحروف والحركات في نهاية كل بيت ، وهي على النحو التالي :

١- **الروي** ، وهو أهم هذه الحروف ولابد من وجوده في القافية ، ولذلك لا يسمح بتغييره بأي حال من الأحوال ، ولهذا فقد كان لابد أن يكون حرفاً لا يقبل التغير أي لابد أن يكون حرفاً صحيحاً غير معتل وأن يكون أصيلاً في الكلمة حتى لا يحذف ومن هنا فلم يعدوا حروف المد والهاء حووف روي إلا في حالات محددة . والروي إما أن يكون مقيداً (أي ساكناً) أو مطلقاً (أي متحركاً) وهنا فإن حركته تسمي المجري ، وهي لابد أن تلزم أيضاً .

٢- **الوصل** هو حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروي أو الهاء التي تلي هذا الروي ، أي إما أن يكون حرف مد او لين أو هاء ، سواء كانت الهاء ساكنة أو متحركة فإن كانت متحركة فحركتها تسمي النفاذ .

٣- **الخروج** هو حرف المد الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل أو النفاذ مثل ضربهي ويوافقها .

٤- **الردف** : وهو حرف مد قبل الروي ، فإذا كان ألفاً التزم الألف ، وإن كان واواً أو ياء ، جاز التبادل بينهما .

٥- **التأسيس** : ألف بينه وبين الروي حرف يسمي .

٦- **الدخيل** : وهو حرف صحيح بين التأسيس والروي وتسمي حركته الإشباع.

ويضاف إلى هذه الحروف والحركات حركتان هما :

الحذو : وهي حركة ما قبل الردف .

والرس : وهو حركة ما قبل التأسيس .

وما ينبغي أن يوجد من حروف القافية حرف الروي وحده ، وما بقي قد يوجد وقد لا يوجد ، ومن الحركات تلزم حركة الحرف السابق على الروي .

هذا في حالة كون الروي مقيدا ، أما إذا كان مطلقاً فإن حركته ، وإشباعها يلزمان أيضاً وأن كانت قد تحولت إلى حروف (الوصل والخروج) .

وعلى هذا الأساس أدرك العروضيون للقافية خمس صور حسب عدد حروفها ، أطلقوا عليها التسميات التالية :

١- **المترادف** وتتكون ـ٥٥ مثل الزوال وواضح أنها مردوفة .

٢- **المتواتر** وتتكون من ـ٥ـ٥ مثل صاحبْ وواضح انها مؤسسة .

٣- **المتدارك** وتتكون من ـ٥ ـــ ٥ مثل من عسلْ .

٤- **المتراكب** وتتكون من ـ٥ ــــ٥ مثل فيها وأضع .

٥- **المتكاوس** وتتكون من ـ٥ــــــ٥ مثل الإلهُ فجبر .

الحرص على وحدة الضرب ، أي ضرورة تكراره بالصورة نفسها في كل أبيات القصيدة ، هو حرص على توفير الأساس الكمي الذي تقوم عليه القافية ، أي البنية المقطعية الموحدة ، التي تتمثل في العدد الثابت من الصوامت والصوائت ، غير أن هذا الأساس الكمي ليس هو وحده ما يحقق القافية ، وهذا الأساس لا يكتفي بالبنية المقطعية المجردة لتشكيله القافية وإنما يحرص على تحقيق الدقة الكمية المطلقة لكل العناصر فهناك أربعة حروف ينبغي أن تتكرر بذاتها كما هو الحال في الروي ، وألف التأسيس والوصل سواء كان هاءاً أو ليناً والخروج وثمة

حرف يجوز التبادل فيه بين الواو والياء هو الردف والتبادل هنا بين حرفين متساويين كمياً ، ولذلك لا يجوز التبادل بينهما وبين الألف لأن الألف أطول منهما (فهي دائماً مد ، بينما الواو والياء يمكن أن يتحولا إلى حرفي لين) ، أما الدخيل فهو الحرف الوحيد الذي يجوز أن يكون أي حرف مساوٍ كمياً طالما إنه صامت ، يضاف إلى ذلك أن كل الحركات بدءاً من الرس لابد أن تكون هي هي في كل الأبيات ، وأي خروج عليها يعد عيباً من عيوب القافية يسمي الإسناد .

غير أن هذه التحديدات الدقيقة لم تكن تهدف فحسب - إلى ضمان التساوي الكمي بين تشكيلات القافية في القصيدة الواحدة وإنما هناك حرص واضح على ضمان قيم صوتية بعينها لابد أن تتكرر ، وهذا هو معني الحرص على تكرار حروف بذاتها وحركات بذاتها ، وليس بدائل لا تساويها كمياً ، وهذا أول ملمح كيفي في القافية ، أما الملمح الثاني ، فهو أن الدقة في ضرورة تحقيق تساوٍ كمي معين ، حققت - ضمنياً - ضرورة تضمن القافية لمقطع منبوز . ونستطيع أن ندرك أن الصور الخمسة للقافية تتضمن نبراً إما على المقطع الخير (رقم١) أو قبل الأخير (رقم٢) أو الثالث أو الرابع أو الخامس من الآخر (٣ ، ٤ ، ٥ على التوالي) ، وعلى ذلك طبقاً لقواعد النبر .

صحيح أن العروضيين لم يدركوا ظاهرة النبر ولم يتعمدوا أن يحققوها ولكن النبر ظاهرة موضوعية تتحقق في الاستعمال اللغوي سواء أدركناها أو لم ندركها، مثلها مثل المقاطع تماماً ، ولاشك أن القدماء كانوا يستمعون إلى المقاطع المنبورة، وقد يدركون تمييزها ، وإن لم يعرفوا ما الذي يحقق لها هذا التميز .

يضاف إلى هذه العناصر الكيفية عنصر كيفي ثالث أحس به القدماء ، فحينما يقول الأخفش مثلاً : " الشعر وضع للغناء والحداء والترنم ، وأكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت "(١) . ، فإنه يشير ضمناً إلى أهمية هذا الموقع ، وما يتيحه

---

(١)انظر د. حسين نصار ، القافية في العروض والأدب ، ص ٣٧ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٠ .

من فرصة للترنم ، ولذلك سنجد أن عددا كبيرا من حروف القافية هي من قبيل الصوائت التي تسمح بهذا الترنم ، ويساعدنا علم اللغة الحديث ، أن ندرك أن في هذا الترنم أيضا نوعا من التنغيم ، الذي تتجمع نغماته طال الكلام للتجسيد واضحة في نهايته .

إن التنغيم هو خاصية صوتية ناتجة عن درجة pitch الصوت ، فلكل صوت نغمته ، ولكن تسلسل الأصوات بنغماتها يتواصل محققا النغمة الأساسية في نهايته لتكون صاعدة أو هابطة ، أو مستوية والقافية هي نهاية الكلام ، ليست نهاية الشطرة الثانية فحسب ، بل نهاية البيت كله ، ونهاية الجملة النحوية ، حيث يشترط استقلال كل بيت وزنا ونحوا ومعني ، وإذا فقد هذا الاستقلال وقع الشاعر في عيب التضمين .

ومن هنا نخلص إلى أن موقع القافية هو موقع التنغيم الذي يستثمره الشاعر للترنم كما يشاء .

على هذا النحو ، تكون قد اكتملت لنا ثلاثة عناصر كيفية تتحقق ضرورة في القافية ، وشروطهم حققتها ، وهي النبر ، والتنغيم والقيمة الصوتية الخاصة بالأصوات ذاتها بما تتضمنه من قوة إسماع وغيرها[١] .

ولا تقف القافية من الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه ؛ إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره . فهما وجهان لعملة واحدة ، ولعل صاحب العمدة قد أدرك هذا المعني حين قال " وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كألا واخى والأوتاد للأخبية"[٢].

ولا يوحي الفصم بينهما في مصطلحين مختلفين بافتراقهما فالنظر إلى تركيزا على أهميته والتزام مطلبه ،ومن هنا إذا عن لنا أن ننظر أمور القافية فعلينا

---

(١)انظر العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لانتاج معرفة علمية ، د. سيد البحراوى، ص ٨٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣.

(٢)انظر العمدة لابن رشيق ، جـ١ ، ص ١٢١ .

أن نضع في اعتبارانا أنها والوزن شيء واحد والفصم بينهما إنما جئ به لتحديد ماهية وزن البداية والوسط ووزن النهاية ، وعلينا أن نراعي في تفسيرها النماذج بينهما وبين ما يسبقها وألا نركز النظر دائماً على أنها جزء منفصل يقام تفسيره بالنظر إليه وحده .

والقافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص كما يقول بذلك الدكتور عوني عبد الرءوف[١] الذي يري أيضاً أن معني التتابع المفهوم من تتالي القافية في أبيات الشعر أمر وارد أيضاً في اللغات السامية الأخرى حيث يراها في العبرية والسريانية توحي بالمتابعة الشديدة إلى درجة الالتصاق .

وتتعدد رؤى القافية لدي الدارسين . فقد اختلفوا في مسماها اختلافاً كبيراً ومحل الخلاف يرجع إلى ما يتفق على كونه قافية لا في مسمي القافية فهذا هو الصفاقسي يعبر عن ذلك قائلاً : " وليس نزاعهم في مسمي القافية لغة ، ولا فيما يصطلح على أنه قافية ، وإنما النزاع في القافية المضاف إليها العلم في قولهم . علم القافية ما المراد بها "[٢] .

لقد أطلق مسماها عند بعض الدارسين على القصيدة كلها ، وهذا الإطلاق فيه تجوز كبير ولا قيم أمره أنه ورد دالاً على القصيدة في قول الشاعر : وقافية مثل حد السنان تبقي ويذهب من قالها فهذا معني يضحي قبوله عسيراً إلا لو كان القصد إطلاق دالة الجزء الواضح في العمل الشعري على بقية أركان العمل والمقصود بذلك الوزن واللفظ والمعني والقافية وهي أركان الشعر الذي أدركه ابن رشيق والذي أدرك حد المجاز في هذا الفهم للقافية حين قال " ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها ، وذلك اتساع ومجاز "[٣] .

---

(١)انظر د. عوني عبد الرءوف ، القافية والأصوات اللغوية ، ص ١ مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ١٩٧٧.

(٢)انظر الدماميني العيون الغامزة ، ص ٢٣٧.

(٣)انظر العمدة لابن رشيق جـ١ ، ص ١٥٤ .

ومن الدارسين من رأي أنها آخر كلمة من البيت مستدلا على صحة ذلك بأنه لو قال إنسان اكتب لي قوافي قصيدة ما لكتبت له كلمات ، نحو كتاب ولعاب وركاب وصحاب ، وما أشبه ذلك . وابن رشيق ينسب هذا القول للأخفش مسلما بشهرته لدي معاصريه حيث يقول : " وهو المتعارف بين الناس اليوم أعني قول الأخفش "[١] .

وقد رأي بعض أن القافية هي البيت حيث لا تعرف إلا إذا تعددت الأبيات[٢] . واحتجاج هذا الرأي متصل بقول سحيم عبد نبي الحساس :

أشارت بمدارها وقالت لتربها أعبد بني الحساس يزجى القوافيا

ويفسر ابن رشيق هذا المقصود بقوله : " لأنك لا تبني بيتا على أنه من الطويل ثم تخرج منه إلى البسيط ولا إلى غيره من الأوزان "[٣] . وفي هذا التحديد رؤية للوزن من خلال القافية حيث تبدو في الوزن وحدة إيقاعه الواضحة المفصحة .

ومن الآراء أيضا في حد القافية أنها آخر جزء من البيت . وهذا يحتاج إلى تحديد كمي يقول فيه أبو القاسم عبد الرحمن الزجاجي : بعض الناس من العلماء يري أن القافية حرفان من آخر البيت ، وقد فهم ذلك من خلال خصوصها بحرفي الياء واللام من قول الشاعر :

بنات وطاء على خد الليل[٤]

---

(١)انظر السابق

(٢)انظر د. عوني عبد الرءوف ، القافية والأصوات اللغوية ، ص ٢ .

(٣)انظر العمدة جـ١ ، ص ١٥٤

(٤)انظر كتاب القوافي لأبي يعلي التنوفي ، ص ٣٥ ، تحقيق محمد عوني عبد الرءوف ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٥ .

وقد جاء في اللسان حول تحديد للقافية بأنها الكلمة الأخيرة وشيء قبلا قول الأعرابي وقد سأل أبو الحسن الأخفش عن قول الشاعر :

بنات وطاء على خد الليل

حيث قال له أين القافية فأجاب بأنها " خد الليل " وهنا علق الأخفش قائلا " كأنه يريد الكلام الذي في آخر البيت قل أو كثر "[١] .

وصاحب العمدة يروى الحديث عن أبي القاسم الزجاجي غير مصرح باسم الأخفش في الموضع السابق وقد علق ابن رشيق على هذا الحديث قائلا :

" ولا أدري كيف قال أبو القاسم هذا لأن " خد الليل " كلمتان وليستا حرفين إلا اتساعا ، وهذا هو آخر جزء من البيت على قول من قاله ، ولو قال قائل : إنما الأعرابي أراد الياء واللام من الليل على مذهب من يري القافية حرفين من آخر البيت لكان وجها سائغا لأن الأعرابي لا يعرف حروف التهجي فيقول القافية الياء واللام من " الليل " فكرر اللفظ ليفهم السائل مراده "[٢] .

وإذا ذكرت التقفية بجانب التصريع كان لها معني خاصة أما إذا ذكرت وحدها ، فإن معناها يتسع ليشمل كل كلام مقفى ، أخذا من قولهم قفيت الشعر إذا جعلت له قافية ، والسجع كلام مقفى لا يلتزم بالوزن ، فالتقفية تعني أن يكون للكلام قافية ، يستوي في ذلك الشعر والنثر ولكنها تغلب في الشعر ، وقد بلغ من ذلك أن العلماء عرفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى قصدا .

والتقفية بهذا المعني العام شرط في كل بيت من الشعر ، أما التقفية المقترنة بالتصريع فهي : أن يتساوى العروض والضرب من غير نقص ولا

---

(١)انظر لسان العرب لابن منظور ، جـ١٤ ، ص ٣٠١ ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق ، الدار المصرية للتأليف والترجمة .

(٢)انظر العمدة جـ١ ، ص ١٥٣ .

زيادة ، فلا تتبع العروض الضرب إلا في حرف الروي خاصة ، ومثالها مطلع معلقة امرئ القيس:

قفا نبك من ذكري حبيب ومنزل

بسقط اللوي بين الدخول فحومل

فالعروض (ومنزلي) والضرب (فحوملي) وكلاهما على وزن (مفاعلن) وحرف الروي هو (اللام) في آخر كل منهما .

وكل ما لم يختلف عروض بيته الأول مع سائر عروض أبيات القصيدة إلا في حرف الروي فهو مقفى .

ومن أمثلة التقفية قول امرئ القيس :

ألا عم صباحا أيها الربع وانطق　　　وحدث حديث الركب إن شئت واصدق

فهذا البيت مطلع قصيدة يصف فيها ذهابه إلى الصيد ، وهي من بحر الطويل وقد جاءت العروض مقبوضة في قوله (ع ونطقي) وهي على وزن (مفاعلن) وجاء الضرب مقبوضا في قوله (ت وصدقى) وهو على وزن (مفاعلن) وقد وافق حرف الروي في العروض حرف الروي في الضرب ، ولم يحدث تغيير بزيادة ولا نقص في العروض لأن القبض أساس فيها .

وقد تجئ التقفية عرضا في أثناء القصيدة ، دون أن يكون هناك انتقال من غرض إلى غرض ، كما جاء في معلقة امرئ القيس في قوله :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي　　　بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فإن هذا البيت وما بعده مقول القول في البيت السابق له وهو قوله :

فقلت له لما تمطي بصلبه　　　وأردف إعجازا وناء بكلكل

والتصريع موافقة العروض للضرب تزيد بزيادته وتنقص بنقصه في مطلع القصيدة ، فمثال الزيادة قول امرئ القيس :

قفا نبك من ذكري حبيب وعرفان   وربع خلت آياته منذ أزمان

والعروض في هذا البيت قوله (وعرفاني) وهي على وزن (مفـــاعيلن) (مفاعلن) لأن عروض بحر الطويل مقبوضة أبدا ، إلا فى التصريع .

وإذا رجعت إلى قصيدة امرئ القيس التي جاء في مطلعها مثال التصريـــع بالزيادة وجدت فيها قوله :

أنت حجج بعدي عليها فأصبحت   كحظ زبور في مصاحف رهبان

ذكرت بها الحي الجميع فهيجت   عقابيل سقم من ضمير وأشجان

وقد جاءت العروض بعد البيت الأول مقبوضة على القاعدة فـــي بحـــر الطويل وهي قوله (فأصبحت) وقوله (فهيجت) وهما على زنة (مفاعلن) .

ومثال التصريع بالنقصان قوله :

لمن كلل أبصرته فشجاني   كحظ زبور في عسيب يماني

فالضرب هو قوله (يماني) وهو على وزن (مفاعي) والعروض قولــــه (شجاني) على وزن (مفاعي) لأجل التصريع ، ثم تأتي العروض بعـــد البيــت الأول على وزن (مفاعلن) . فبعد البيت الأول قوله :

ديار لهند والرباب وفرتني   لياليـنا بالنعف من بدلان

ليالي يدعوني الهوى فأجيبه   وأعين من أهوي إلى رواني

فقد جاءت العروض مقبوضة على القاعدة بعـــد البيـــت الأول وهـــي قولـــه (وفرتنى) وقوله (فأجيبهو) وهما على وزن (مفاعلن) واقرأ قول امرئ القيس:

ألا عم صباحا أيها الطلل البالى   وهل يعمن من كان في العصر الخالى

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة   كفاني ـ ولم أطلب ـ قليل من المال

ولكنما أسعى لمجد مؤثل   وقد يدرك المجد المؤثل أمثالي

تجد أن مطلع هذه القصيدة مصرع بالزيادة وجاءت العروض فيـــه علـــى وزن (مفاعيلن) وهي قوله (لليالي)فهي تامة مع الضرب التام . وبعـــد البيـــت

الأول طبق عليها الحكم وهو وجوب القبض في بقية القصيدة فهي في البيتين اللذين معنا (معيشته) و (مؤثثلي) ووزنهما (مفاعلن) مقبوضة .

وفي قصيدة الحارث بن حلزة صرع مطلعها وهو قوله (من بحر الخفيف) :

آذنتنا ببينها أسماء رب ثاوٍ يمل منه الثواء

فالعروض على وزن (فالاتن) وهي قوله (أسماء) وقد جاءت مشعثة ، والضرب على وزن (فاعلاتن) وهو قوله (هثثواء) وقد جاء غير مشعث لكن تشعيثه جائز إذ لا فرق بين ما شعث بالفعل وما يجوز تشعيثه فإلحاق العروض بالضرب متحقق في هذا البيت ، وإن تخالفا لفظا[١] .

وهذا مثال للتصريع من بحر البسيط :

يا دار هند عفاها كل هطال بالجو مثل سحيق اليمنة البالي

جرت عليها رياح الصيف فاطردت والريح مما تعفيها بأذيال

جاءت العروض في البيت الأول على وزن (فاعل) وهي جزء من كلمة هطال ، تبدأ من الطاء الثانية المتحركة وهي (طالى) وقد جاء الضرب على الوزن نفسه وهو كلمة (بالي) .

وهذا الضرب مقطوع ، والقطع حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، وبه تصير (فاعلن) إلى (فاعل) بسكون وتسكين ما قبله ، وبه تصير (فاعلن) إلى (فاعل) بسكون اللام .

وقد جاءت العروض مقطوعة مثل الضرب في البيت الأول من أجل التصريع .

---

(١)انظر العيون الغامزة للدماميني ، ص ص ١٣٨ : ١٤٠ .

وبعد البيت الأول استمر الضرب على حالة مقطوعاً ، وعادت العــروض إلى أصلها مخبونة وهي قوله (طردتْ) على وزن (فعلن) بحذف الثاني الساكن من (فاعلن) أصل هذه التفعيلة .

وكل ما كان مشابهاً لما تقدم في سائر البحور فهو مقفى أو مصرع .

ويشترك التصريع والتقفية في الأمور الآتية :

١. كل منهما يجئ في ابتداء القصيدة ، ويصح أن يجئ عند الانتقال من غرض إلى غرض .
٢. كل منهما تنبيه للمستمع إلى أنه بدأ في كلام موزون غير منثور .
٣. كذلك فيهما إعلام السامع بحرف الروي الذي ختم به الشـــطر الأول فـــي قصيدته ليكون خاتمة الأبيات في القصيدة كلها .
٤. في التصريع والتقفية دليل على قوة طبع الشاعر وكثرة المادة اللغوية عنــده لكن إذا كثر أحدهما في القصيدة دل على التكلف .
٥. خير أبيات الشعر ما إذا سمعت صدره عرفت قافيته .

والفرق بين التصريع والتقفية أن العروض في التصريع تزيد بزيــادة الضرب ، وتنقص بنقصه ، أما في التقفية فلا زيادة ولا نقصان .

وقد اعتاد كثير من الشعراء على التصريع او التقفية في مطلع القصائد لن المطلع محل التأنق وإظهار جودة الذهن ، وشدة الفصاحة ولأن في ذلــك إمتاعــاً للسامع وإعلاناً عن موسيقي القافية التي ستبتني عليها القصيدة كلها . وليس هـــذا أمراً واجباً ، فهناك من عيون القصائد ما لم يــُصرع أو يُــقف .

(ومن الناس من لم يصرع أول شعره قلة اكتراث بالشعر ، ثم يصرع بعد ذلك كما صنع الأخطل إذ يقول أول قصيدة .

خلت صبيره أمواه العداد وقد　　　كانت تحل وأدني دارها نكد

وأقفر اليوم ممن حله الثمد　　　فالشعبتان فذاك الأبلق الفرد

فصرع الثاني دون الأول .

وقال ذو الرمة في أول القصيدة :

أداراً بحروى هجت للعين عبرةً   فماءُ الهوى يرفض أو يترقرق .

ثم قال بعد عدة أبيات :

أمن مية اعتاد الخيال المؤرق   نَعمْ إنها مما على النأي لطرق

وكان الفرزدق قليلاً ما يصرع او يلقي بالاً بالشعر كقوله :

ألم تر أني يوم جو سويقة   بكيت فنادتنى هنيدة ما ليا

فجاء بمثل هذه القصيدة الجليلة غير مصرعة . كذلك قوله يرد على جرير :

تكاثر يربوع عليك ومالك   على آل يربوع فمالك مسرح

وأكثر شعر ذي الرمة غير مصرع الأوائل ، وهو مذهب كثير من الفحول وإن لم يعد فيهم لقلة تصرفه ، إلا أنهم جعلوا التصريع في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر فدل ذلك على فضل التصريع .. وقد قال أبو تمام وهو قدوة:

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنما   يروقك بيت الشعر حين يصرعُ

فضرب به المثل كما ترى .

وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب)[١] .

ومن أمثلة القصائد التي خلت مطالعها من التصريع والتقفية جملة في المفضليات منها المرقش الأكبر وحده :

القصيدة رقم (٤٦) ومطلعها :

سرى ليلاً خيال من سليمى   فأرقني وأصحابي هجود

فبت أدير أمرى كل حالٍ   وأرقب أهلها وهم بعيد[٢]

---

(١)انظر العمدة لابن رشيق ، ١/١٧٥-١٧٦.

(٢)انظر المفضليات للمفضل الضبي تحقيق فخر الدين قباوة ط٣

والقصيدة رقم (٤٩) ومطلعها :

هل تعرف الدار عفا رسمها إلا الأثا في ومبني الخيمْ

(القصيدة رقم ٥٢ المفضليات ط٣) :

أتتني لسان بنى عامرٍ فجلت أحاديثها عن بصرْ

وقال أيضاً (قصيدة رقم ٥٣ - المفضليات ط٣)

هل يرجعنْ لى لمتى أن خضبتها إلى عهدها قبل المشيب خضابها

وقال الممزق العبدى (قصيدة ٥٨ مفضليات ط٣):

أرقت فلم تخدع بعيني وسنة

ومن يلق ما لاقيت لابد يأرق

فإن كنت مأكولاً فكن خير آكل

وإلا فأدركني ولما أمزق

وقال عميرة بن جعل (القصيدة رقم ٦٣ من المفضليات) :

كسا الله حيى تغلب بنة وائل من اللؤم أظفاراً بطيئاً نصولها

تغلب هو ابن وائل بن قاسم . وفي اللسان : وقولهم تغلب بنت وائل إنما يذهبون بالتأنيث إلى القبيلة . قالوا تميم " بنت مر ".

وقال متمم بن نويرة (قصيدة رقم ٦٧)

لعمرى وما دهرى بتأبين هالك

ولا جزع مما أصاب فأوجعا

وإن نظم الشاعر في ضربٍ عروضه مساوية له في وزنه قفاها بقافيته ليس إلا ، ولم يتكلف زيادة فيها ولا نقصاناً منها ؛ لأن ذلك إنما كان لغرض التساوي وهو فيما فرضناه حاصل ، ويسمي هذا الفعل تقفية ، والبيت الأول مقفى، فيكون التصريع أخص من التقفية لأن كل مصرع مقفى ، وليس كل مقفى مصرعا.

مثال ذلك قول امرئ القيس[١] :

قفا نبك من ذكري حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فإنه نظم في الضرب الثاني من الطويل ، وهو ضرب مقبوض وزنـــــه مفاعلن ، والعروض مقبوضة وزنها مفاعلن ، فهي مساوية له في وزنه ، فقضاها بقافيته ليس إلا . وذلك تتأتي في ثلاثين ضرباً :

ضرب واحد في الطويل ، وهو الثاني المقبوض ، وقد ضربنا المثال به .

فإنه نظم في الضرب الثاني من الطويل ، وهو ضـــرب مقبــوض وزنـــه مفاعلن ، والعروض مقبوضة وزنها مفاعلن ، فهي مساوية له في وزنه ، فقضاها بقافيته ليس إلا . وذلك يتأتي في ثلاثين ضرباً :

ضرب واحد في الطويل ، وهو الثاني المقبوض ، وقد ضربنا المثال به .

وثلاثة في المديد : ضرب العروض الأولى وزنه فاعلاتن ، مثاله قول عمر بن أبي ربيعة :

أيها العاتب فيها عصيتا   لن تطاع الدهر حتى تموتا

والضرب الثاني للعروض الثانية محذوفاً مخبوناً وزنه فاعلن ومثاله قول الحســني عبد الله :

أطلقي حبك ثم اسألي   بعدُ عن ماضٍ ومستقبل

والضرب الأول للعروض الثالثة محذوفاً مخبوناً وزنه فعلن ومثاله قول أبي نواس :

سكن يبقي له سكن   ما لهذا يؤذن الزمن

وثلاثة في البسيط : الضرب الأول للعروض الأولى مخبونـــا وزنـــه فعلــن ومثاله قول الشاعر :

---

(١)انظر ديوان امرئ القيس ، ص١٢٤ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعـــارف بالقاهرة ، ط٤ ، ١٩٨٤ .

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمى في الأشهر الحرم

والضرب الثاني للعروض الثانية المجزوءة معرى ، أصل وزنه مستفعلن مثاله ما صنعه التبريزى :

إني لمثن عليها فاسمعوا فيها خصال حسان أربع

والضرب الأخير المقطوع للعروض الثالثة المقطوعة ، وهو الملقب بالمخلع وزنه مفعولن مثاله قول الحساني عبد الله ، وفيه مع القطع الخبن ، وهو ما اشتهر باسم المخلع :

أسرفت في الغم يا فؤادي فخف على نفسك التمادي

وثلاثة في الوافر ، وهي ضروبه كلها : الضرب الأول المقطوف وزنه فعولن ومثاله قول شوقي :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا

والضرب الأول للعروض الثانية وزنه مفاعلتن مثاله قول شوقى :

له قلب يتيمة كلا جفنيك يعلمه

والضرب الأخير المعصوب وزنه مفاعيلن مثاله قول الشاعر:

رقية يتمت قلبي فواكبدى من الحب

وثلاثة في الكامل : الضرب الأول للعروض الأولى وافياً صحيحاً أصل وزنه متفاعلن مثاله قول عدى بن الرقاع :

عرف الديار توهما فاعتادهما من بعد ما درس البلى أبْلادها

والضرب الأول للعروض الثانية احذ وزنه فعلن مثاله قول على محمود طه :

روحى المقيم لديك أم شبحي لعبت برأسى نشوة الفرح

والضرب الثالث للعروض الثالثة المجزوء معرى أصل وزنه متفاعلن مثاله قول صالح جودت :

يا قلب لا تحفل بها واكتب نهاية حبها

وضرب واحد في الهزج ، وهو الضرب الأول وزنه مفاعيلن مثاله قول ابن سناء الملك :

شفاكَ اللهُ من دائكْ وعداه لأعدائكْ

وضربان في الرجز : الضرب الأول للعروض الأولى أصل وزنه مستفعلن مثاله قول نزار قباني :

لا تسرعي فالأرض منك مزهرة ونحن في بحيرة معطرة

وضرب العروض الثانية المجزوءة أصل وزنه مستفعلن مثاله :

قد أقفرت منازل كأنهن آهل

وضربان في الرمل : الضرب الثالث للعروض الأولى محذوفاً وزنه فاعلن مثاله قول شوقي :

علموه كيف يجفو فجفا ظالم لاقيت منه ما كفى

والضرب الثاني للعروض الثانية معرى وزنه فاعلاتن مثاله قول إبراهيم بن العباس :

ابتداءً بالتجنى وقضاءً بالتظنىّ

وضربان في السريع : الضرب الثاني للعروض الأولى مطوياً مكشوفاً وزنه فاعلن ، مثاله قول ابن سناء :

صدوا فإنساني إليهم صدى وكم به للدمع من مورد

والضرب الأول للعروض الثانية المخبولة المكشوفة مثلها وزنه فعلن ، مثاله قول الأعشى :

أقصرْ فكل طالب سيمل إن لم يكن على الحبيب عولْ

وأما المنسرح : فلا تقفية فيه البتة .

وثلاثة في الخفيف : الضرب الأول للعروض الأولى سالماً وزنه فاعلاتن ، مثاله قول عمر بن أبي ربيعة :

قال لى صاحب ليعلم ما بي　　　أتحبُ القتول أخت الرباب

وضرب العروض الثانية المحذوفة وزنه فاعلن ، مثاله قول جميل :

رسم دارٍ وقفت في طلله　　　كدت أقضي الحياة من جللهِ

وضرب العروض الثالثة المجزوءة وزنه مستفع لن مثالـــه قــول كــامل الشناوي :

قضي المر يا ملكْ　　　لم تكن لى فلست لك

وضرب واحد في المضارع وزنه فاع لاتن ، مثاله قول ابن عبد ربه :

أرى للصبا وداعا　　　ولا يذكر اجتماعا

وليس فيه غيره.

وضرب واحد في المقتضب مطوياً وزنه مفتعلن ، مثاله قول أبي نواس :

حامل الهوى تعبُ　　　يستخفه الطربُ

وليس فيه غيره عند الخليل .

وضرب واحد في المجتث سالماً وزنه فاعلاتن ، مثاله قول ابن سناء :

أدنو إليك فأقصي　　　وكم اطيع فأعصى

وليس فيه غيره .

وضربان في المتقارب : الضرب الأول للعروض الأولــى ســالماً وزنــه فعولن ، مثاله قول الشاعر :

رويدك بددت سحر القصيدة　　　وبعثر جبينك فيها جليدة

والضرب الأول للعروض الثانية محذوفاً وزنه فعلْ ، مثاله قـــول صفــى الدين الحلي :

شكوت إليك الجوى　　　فلم تسمحي بالدوا

وضربان في المتدارك : ضرب العروض الأولى الوافية وزنـــه فـــاعلن ، مثاله الشاهد :

لم يدع من مضي للذي قد غبر　　　فضل علم سوى اخذه بالأثر

وضرب العروض الثانية المجزوءة وزنه فاعلن أيضاً .

مثاله :

قفْ على دارهم وابكين بين أطلالها والد من

فإن خلا أول بيت في القصيدة من التصريع والتقفية فهو المصمت ، ومن نماذج المصمت قول عدى بن الرقاع :

ما هاج شوقك من مغاني دمنة

ومنازل شغف الفؤاد بلاها

وقول أبى زبيد الطائى :

من مبلغ قومنا النائين إذ شحطوا

أن الفؤاد إليهم شيق ولعُ[1]

وإذا كان هناك اتفاق على أن الكلمة الأخيرة في البيت كلمة تحظى بقدر كبير من القوة في الوضوح السمعي ، والاهتمام والعناية بها ، فإننا - إذن - في حاجة إلى أن نبين سبب هذا الاهتمام وهذه العناية وإصرار النظام الشعري في الشعر العربي على هذا الوضوح والتركيز .

إن الكلمة التي تشغل القافية ليست بالضرورة نهاية للجملة ، فقد تكون نهاية للجملة ، وقد لا تكون نهاية لها ، ولكنها موقوف عليها " والقوافي كلها موقوف عليها وإن لم يتحد الكلام دون ما يليها من الأبيات "[2] فهي على كل حال نهاية بيت ، ومهمتها الإيقاعية واضحة بالنسبة للبيت . وهي في الوقت نفسه كلمة في الجملة تشغل فيها وظيفة نحوية ما ، ولا يصح بحال أن يهمل دورها في الجملة بناء على الوظيفة الشعرية التي تؤديها للبيت ، أي أن الوظيفة الشعرية لا تؤدي على حساب الوظيفة الدلالية للجملة . صحيح أن الوظيفة النحوية قد تكون محكومة

---

(١)انظر شفاء الغليل في علم الخليل ، تأليف المحلى ، تحقيق د. شعبان صلاح ، ص ٢٧١، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .

(٢)انظر شرح الشافي للرضي الاستراباذي ، ٣١٩/٢ ، تحقيق محمد نور الحسيني ، محمد الزفزاف ، محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة حجازي ، القاهرة .

باختيار حركة الروي الخاص بالقصيدة بمعني أن الروي المرفوع مثلاً يستدعي كلمات تشغل وظيفة نحوية تقتضي الرفع ، أو تقتضي ضم الحرف الأخير لسبب آخر ، وصحيح أن تردد الحرف الأخير في الكلمة وتكراره يحسبان أيضاً اختيار هذه الكلمة على المستوي المعجمي ، ولكن كل هذه الاختيارات ليست إلا من عمل الشاعر نفسه الذي يخفي صنعته بطبيعة الحال ، ولا يبقي أمامنا إلا هذا النسيج المتلاحم صوتياً وصرفياً ونحوياً ومعجمياً ودلالياً ، ويصبغ السياق الخاص كل هذه الجوانب بصبغة شعرية خاصة يجعلها تتآلف مع الوزن الخاص . لقد أتاح النظام الشعري للكلمة الخيرة أن تعامل بطريقة مخصوصة يقصد إقامة البنية الشعرية[١] وإذا كان ضابط الإيقاع في الموسيقي يمثل عنصراً بارزاً وذا أثر كبير في ضبط انسياب موجة النغم الموسيقي فإن القافية في الشعر تمثل عنصراً إيقاعياً قوياً وبالغ الأهمية إذ تربط بين الوحدات الشعرية المتمثلة في الأبيات ".

والقافية بعد هذا رافقت الوزن منذ بدء نشأته بل كانت أقدم منه وتجاوبت معه بعد نشأته وامتزجت فيه فأصبح الوزن والقافية هما عماد الشعر بل لا يعتد بالشعر من دونهما " فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمي شعراً حتى يكون له وزن وقافية "[٢] .

أما ابن رشيق فيرى أن الوزن هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن وقد لا يكون عيباً نحو المخمسات وما شاكلها[٣] .

---

(١)انظر الجملة في الشعر العربي ، د. محمد حماسه عبد اللطيف ، ص ١٢١ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠.

(٢)انظر ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، جـ١ ، ص ١٥١ ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط٢ ، ١٩٥٥ .

(٣)انظر السابق ص ١٣٤ .

ولم يخل كتاب تقريباً درس الوزن إلا وأردف بالقافية مفصلاً حروفها وحركات حروفها وأنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد وأسماءها من حيث حركاتها وعيوبها . وقد ذهب بعضهم إلى اعتبار واضح هذا العلم هو الخليل بن أحمد وإلى ذلك تشير أسماء كتبهم مثل " أهدى سبيل إلى علمي الخليل " لمحمود مصطفي ط ١٩٣٦م ، على اعتبار علم العروض هو علم الوزن ، ومنهم من جعل القافية والوزن يكونان علم العروض ويظهر ذلك أيضاً في " العروض في أوزان الشعر وقوافيه " تأليف حكمة فرج البدرى ط دار البصري سنة ١٩٦٦م ، وارتبطت القافية بالعروض في معظم المؤلفات كما في " تأليف كافي في علمي العروض والقوافي " لأبي العباس أحمد بن شعيب القناوي . و " البسيط الشافي في علمي العروض والقوافي " لجبران ميخائيل فوتيه ط ١٨٦٠ بيروت .

و " الجدول الصافي في علم العروض والقوافي " تأليف القس جرجس مناسا الفوسطاوى الراهب ط ١٨٧٠ بيروت ، و " شرح الكافي في علمي العروض والقوافي " للشيخ محمد أبي راشد ط١٩٠٧ القاهرة . إلى آخر قائمة الكتب المؤلفة في هذا العلم ، وذهب البعض إلى أن واضع علم القافية هو مهلهل بن ربيعة خال امرئ القيس(١) .

وإذا كانت القافية المطلقة تستلفت الاهتمام بإطالة حركة الروي فتجعل الكلمة منبورة من جانب ، وتقف عليها من جانب آخر فيؤدي الوقف دلالة خاصة في تعلق السمع في الإنشاء بكلمة القافية ، فإن الشعر لا يسلك سلوكا واحدا في القوافي كلها ، بل إنه يغاير في تعامله مع كلمة القافية فبدلاً من إطالة الحركة وإشباعها قد يلجأ إلى الانتقاص من كلمة القافية وحذف بعضها ، يقول أبو سعيد السيرافى " أعلم أن الشاعر يحذف ما لا يجوز حذفه في الكلام لتقويم الشعر ، كما يزيد لتقويمه "(٢) ولعل المقصود من " تقويم الشعر " معني أوسع من إقامة الوزن

---

(١)انظر محمد الدمنهوري ، المختصر الشافي على متن الكافي ، ص ٣ ، طبعة مصر ، ١٩٣٦م.

(٢)انظر شرح السيرافي للكتاب : ٢١٥/١ .

وتسوية القوافي ، لأن بوسع الشاعر أن يلجأ إلى بديل آخر لا يترتب عليه حذف أو زيادة ، وبوسعه أن يغير البيت كله فلا يبقي إلا أنه يقصد إلى ما أتي به قصداً برغم ما فيه من حذف او زيادة . إنه يعني ذلك ويقصده ليجذب اهتمام المستمع إلى هذا اللفظ الذي أتي به في القافية وقد غيره عما يألفه السامع بزيادة أو بنقص ليؤكد أن لهذا اللفظ في هذا الموضع غاية وكبير عناية .

" فمن ذلك ما يحذفه من القوافي الموقوفة من تخفيف المشدد كقول امرئ القيس أو غيره :

لا وأبيك ابنة العامري لا يدعى القوم أني أفرْ

وكقول طرفة

أصحوت اليوم أم شاقتك هر   ومن الحب جنون مستعرْ

فأكثر الإنشاد في هذا حذف أحد الحرفين ليتشاكل أواخر الأبيات ويكون على وزن واحد ، لأنك إذا قلت :

" لا يدعى القوم أنى أفرْ " صار آخر جزء من البيت " فَعِلْ " في وزن العروض لأنه من المتقارب من الضرب الثالث أو " فعو " من " فعولن " وهو الضرب المحذوف الذي حذف منه سبب خفيف من آخر التفعيلة ، وفي قصيدة طويلة للأعشى(١) مطلعها :

لعمرك ما طول هذا الزمن   على المرء إلا عناء معنْ

بها أحد عشر بيتاً تنطبق عليها هذه الظاهرة هي الأبيات : ٣ ، ١٦ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٣٦ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٦٣ . وله قصيدة أخرى مطلعها :

خالط القلب هموم وحزن   وادكار بعدما كان اطمأن

---

(١)انظر ديوان الأعشى ، ص ص ٢٠٥ : ٢٠٦ ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، د .ت .

بها أحد عشر بيتاً تنطبق عليها هذه الظاهرة نفسها . وإذا شدد الراء صار آخر أجزائه " فعول " من الضرب الثاني من المتقارب وهو الضرب المقصور أي : الذي حذف فيه ساكن السبب الخفيف وسكن ما قبله ، فهو مضطر إلى حذف أحد الحرفين لاستواء الوزن ومطابقة البيت لسائر أبيات القصيدة . ألا تراه يقول بعد هذا :

تميم بن مر وأشياعها وكندة حولى جميعاً صبرْ

فهذا من الضرب الثالث لا غير ، ولم يكن بالجائز أن يأتي في قصيدة واحدة بأبيات من ضربين "[١] وقد أشار إلى ذلك كثير من العلماء منهم أبو على الفارسي[٢] ، وأبو العلاء المعرى الذي يقول : " وقد كثر اجتراؤهم على تخفيف المشدد في قوافي الشعر فيقولون معدْ في معد ، وأضل يريدون أضل ، قال أبو دؤاد الإيادى :

وشباب حسن أوجههم من إياد من نزار بن معدْ[٣]

ومثل هذا قول الشاعر :

لها مقلة لو أنها نظرت بها إلى عابد قد صام لله وابتهلْ

لأصبح مفتونا معنى بحبها كأن لم يصم لله ولم يصلْ

ويلحظ أبو سعيد السيرافى أن التغيير بالحذف قد يتجاوز تخفيف المشدد إلى حذف حرف بعده أيضاً " كقوله في معلى : مُعلْ ، وفي " عنى " : عنْ ، قال الشاعر وهو الأعشى :

لعمرك ما طول هذا الزمن على المرء إلا عناء معنْ

---

(١)انظر شرح السيرافي ، ١ / ٢١٦ .

(٢)انظر المسائل العضديات ، لأبي علي الحسن بن أحمد الفارسي ، ص ص ٢٥٦ : ٢٥٧، تحقيق شيخ الراشد ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٦م .

(٣)انظر رسالة الملائكة ، لأبي العلاء المعري ، ص ٥٥ ، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت .

أراد : معني فحذف الياء وإحدى النونين ، والواقع أن استشهاد السيرافى بهذا البيت لا يصدق على ما يقوله لأن كلمة (معن) اسم منقوص منون تحذف ياؤه عند الوقف عليها في الشعر وغيره ، فليس في كلمة (معن) سوى حذف إحدى النونين فحسب ، وملاحظة السيرافى تصدق على بيت لبيد الآتي عد ، كما تصدق على قافية بيت في قصيدة الأعشى نفسها هو قوله :

وكنت امرءا زمنا بالعراق عفيف المناخ طويل التعن

يقصد التغني وهو الاستغناء ، وقوله في قصيدة أخرى :

وإذا ما غض من صوتيهما وأطاع اللحن غنانا معن

وقال أيضاً في هذه القصيدة :

وعهد الشباب وثاراته فإن يك ذلك قد زال عن

يريد : عنى . وقال لبيد :

وقبيل من لكيز حاضر رهط مرجوم ورهط ابن المعلْ

أراد المعلى ، وأول هذه القصيدة :

إن تقوى ربنا خير نفلْ وبإذن الله ريثى وعجلْ

وإذا كان ما ذكرناه من الحذف جائزاً فحذفهم ياء المتكلم وتسكين ما قبلها أجوز كما قال لبيد . ريثى وعجل ، أراد : عجلي "[1] ، ومن الملاحظ أن ما أشار إليه السيرافي من حذف ياء المتكلم موجود في القرآن الكريم ، وهو كثير فيه جداً، مثل قوله تعالى : " لكم دينكم ولى دين "[2] وقوله تعالى : " **الذي خلقني فهو يهدين . والذي هو يطعمني ويسقين . وإذا مرضت فهو يشفين . والذي يميتني ثم يحين**"[3] وهناك غيرها الكثير ، والفواصل كلها موقوف عليها . ويلاحظ أيضاً أن ما يزيد على القافية قد يزيد في الفاصلة وقد قال السيرافى : " وقد شبهوا مقاطع الكلام المسجع ، وإن لم يكن موزوناً وزن الشعر بالشعر في زيادة هذه

---

(١)انظر شرح السيرافي للكتاب ، ٢١٦/١ .

(٢)انظر الكافرون ٦

(٣)انظر الشعراء ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ .

الحروف حتى جاء ذلك في أواخر الآي من القرآن كقوله تعالى : (**فأضلونا السبيلا**)[1] و (**وتظنون بالله الظنونا**)[2] و (**قواريراً قوارير**)[3] وقوارير لا ينصرف وقد أثبت في الأول منهما ألفاً لأنها رأس آية "[4] .

وبرغم هذا يقول السيرافي : " وهذه الزيادة غير جائزة في حشو الكلام ، وإنما ذكرناها لاختصاص الشعر بها دون الكلام ، وهى جيدة مطردة وليس تخرجها جودتها عن ضرورة الشعر ؛ إذ كان جوازها بسبب الشعر "[5] .

وجواز هذه الأمور إنما كان بسبب الشعر ، وهي ليست ضرورة لوجودها في القرآن الكريم ، ويجب أن تفسر ورودها في القرآن الكريم تفسيراً يتناسب سياقها ، فالقرآن بالإضافة إلى حرصه على إيقاع الفواصل يحرص في الوقت نفسه على الاهتمام بهذه الكلمات التي جاءت في الفاصلة ، وهو بهذا السلوك معها يلفت إليها الانتباه .

وقد وضع - من قبل - سيبويه مبدأ عاماً إذ قال : " وجميع ما لا يحذف في الكلام ، وما يختار فيه ألا يحذف ، يحذف في الفواصل والقوافي "[6] والفواصل هي رؤوس الآيات فسلوك الشعر مع كلمة القافية لا يخلو من إثارة ولفتٍ للانتباه سواء أكان ذلك بالزيادة أم بالنقص ، والغرض من المسلكين واحد وهو الاهتمام بكلمة القافية في الجملة ، وينبغي مراعاة ما يحدث في كلمة القافية عن تفسيرها ، على أن التغيير في كلمة القافية يتجاوز الزيادة والنقص ، وتحدث فيها ظواهر أخرى تناولها النحاة تحت ما سموه ضرورة شعرية[7] .

---

(١)انظر الأحزاب : ٦٧

(٢)انظر الأحزاب : ١٠ .

(٣) انظر الإنسان ١٥ - ١٦ .

(٤) انظر شرح السيرافي ١ / ٢٠٢ .

(٥)انظر السابق .

(٦)انظر سيبويه : الكتاب ، ٤ / ١٨٤ ، ١٨٥ ، تحقيق عبد السلام هارون .

(٧)انظر الجملة في الشعر العربي ، د . محمد حماسه عبد اللطيف ، ص ١٣٠ .

الفصل الثاني

أنواعها ومكوناتها :

[1] الحروف والحركات

يعرف علماء العروض القافية بأنها : هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة ، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت .

فأول بيت في قصيدة الشعر " الملتزم " يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوزن العروضي ، ومن حيث نوع القافية . فإذا فرضنا أن الشاعر أنهى مطلع قصيدته ، أي البيت الأول منها بكلمة مثل " الوطن " بسكون النون ، فإنه يتحتم عليه أن يختم بقية أبيات القصيدة بنون ساكنة مثل " الزمن ، والشجن ، والوسن ، والفنن " الخ .

أما إذا أورد النون في " الوطن " محركة بالكسر في البيت الأول فإن عليه أن يلتزم كسر النونات فيما يلي من الأبيات . وفي هذه الحالة يكون الشاعر قد أوجب على نفسه حيال القافية شيئين :

أ - النون .

ب - وكونها محركة بالكسر .

وكذلك الحال إذا أورد النون مضمومة أو مفتوحة فإن نوع الحركة يتحتم في بقية القصيدة .

ويحدث ألا يكتفي الشاعر بذلك ، بل قد يورد بعد النون المحركة " هاء " ساكنة أو محركة ، مثل : وطنه ، زمنه ، شجنه ، فننه .. الخ .

وأحياناً يلتزم الشاعر قبل النون حرف مد كالألف مثلاً فيذكر كلمة "أوطان" ويكون هذا المد بدون الهاء بعد النون أو مع الهاء التي بعد النون مثل " أوطانه " .

وقد يلجأ الشاعر إلى تنسيق نغم القافية باتباع طريقة أخرى وذلك بان يجعل بين المد الذي قبل النون حرفا صحيحا ، كما في كلمة " الباطن ، والخازن ، والقاطن ، والساكن " الخ ..

وكل ما تقدم مبني على أساس أنه اختار حرف النون لتكون مركزا للقافية . فالقافية إذن تشتمل على حرف بوضع معين ، وعلى حركات بوضع معين كذلك ، ولها في كلتا الحالتين صفات خاصة ينبغي مراعاتها .

فإذا تخلفت بعض خصائص القافية نتج عن ذلك عيب من عيوب القافية .
ومن هذا تتحدد مباحث القافية كعلم قائم بنفسه ، وهي : حروف القافية ، وحركات القافية ، وعيوب القافية(١) .

إن تقييد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الروي أو حركته . فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الروي ، سواء أكانت مردفة ، كما في كلمات . " زمان ، حنان - عيون ، قرون - مر السنين ، مجد الخالدين " ، أم كانت خالية من الردف، كما في كلمات : " سن ، وطن - محن " بسكون النون .

والذي يميز القوافي المقيدة هو أن آخر عناصرها هو الروي لا شئ بعده ، وقد تكون القافية منحصرة فيه وحده دون سواه ، وهذه أبسط مظاهر القافية الممكنة على الإطلاق .

والقافية المغلقة هي ما كانت متحركة الروي ، أي بعد رويها وصل بإشباع كما في كلمات : " الأمل والعمل ، والبطل ، بالكسر او الضم ، ومثل : " الأملا ، والعملا ، والبطلا " بالفتح .

وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بها الوصل سواء أكانت ساكنة ، أي بلا خروج ، أم كانت متحركة ، أي ذات خروج .

---

(١)انظر د. عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، ص ١٣٥ ، دار النهضة العربية ، بيروت .

إن كل قافية مطلقة لابد أن تكون منتهية بحركة طويلة ، فإذا كانت القافية مردفة أو مؤسسة فقد اجتمع لها حركتان طويلتان . والشعر العربي ينزع إلى القافية المطلقة اكثر من نزوع إلى القافية المقيدة .

وأول من قسم القوافي هذا التقسيم هو الفراء ثم نقله المبرد إلى مختصره[1]. وتسمي مطلقة ومقيدة تبعاً لرويها وسبب التقييد تمام الوزن فالقافية المطلقة ستة أقسام هي :

١- مجردة من التأسيس والردف موصولة باللين او المد : كقول حاتم الطائي (البسيط) :

يرى البخيل سبيل المال واحدةً إن الكريم يرى في ماله سبلا

اللام روى ، والألف وصل . وقال الشاعر (الطويل):

حمدت إلهى بعد عروة إذ نجا خراش وبعض الشر أهون من بعض

الضاد روى ، والياء وصل لأن الكتابة العروضية لـ " بعض " هي " بعضي " .

وقال الشاعر (الطويل) :

تهون علينا في المعالى نفوسنا ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

الراء روى ، والواو وصل لأن الكتابة العروضية لـ " المهر " هي " المهرو " .

وكقول الشاعر : (الطويل) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

اللام الروي وحركتها المجرى والياء الوصل .

ومن ذلك قول المتنبي (البسيط) :

ليس التعلل بالآمال من أربى ولا القناعة بالإقلال من شيمي

وما أظن بنات الدهر تتركني حتى تسد عليها طرقها هممى

لم الليالي التي أضنت على جدتي برقة الحال واعذرني ولا تلم

---

(١)انظر التنوخي ، كتاب القوافي ، ص ١٠٧ ، تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحـي الدين رمضان .

فالميم وهى الروي متحركة موصولة بالياء في البيت الأول والثاني التي هي ضمير المتكلم والياء الناشئة عن إشباع كسرة الميم في البيت الثالث . وهي مجردة من الردف والتأسيس .

٢- مجردة من التأسيس والردف موصولة بالهاء كقول طرفة (المديد) :

للفتى عقل يعيش به   حيث تهدى ساقه قدمهْ

الميم روي ، والهاء وصل . وقال الراجز (رجز) :

ألا فتىً لاقى العلا بهمه   ليس أبوه بابن عم أمهِ

الميم روى والهاء وصل .

وتقول الشاعر (سريع) :

كل امرئ مصبح في أهله   والموت أدني من شراك نعله

اللام روي وحركتها مجرى والهاء وصل وحركتها نفذا والياء خروج .

وتقول ابن المعتز (المنسرح) :

يسكرني مرةً بخمرته   ومرة بالفنون من نظره

٣- المردوفة الموصولة باللين تقول الشاعر (الوافر) :

ألا قالت بثنيه إذ رأتني   وقد لا تعدم الحسناء ذا ما

الميم روي ، واللف وصل ، وقال أبو فراس الحمداني :

أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا   تعالى أقاسمك الهموم تعالى

اللام روي ، والياء وصل .

ومن ذلك قول المتنبي (الوافر) :

وما أنا منهم بالعيش فيهم   ولكن معدن الذهب الرعام

فالميم وهي الروي متحركة مسبوقة بالردف وهو حرف اللين ، وموصولة بالواو الناشئة عن إشباع الضمة . وكقول تأبط شرا : (البسيط) :

يا عيد مالك من شوق وإيراق   ومر طيف على الأحداث طراق

فتحة الراء حذو والألف ردف والقاف روى وحركتها مجرى والياء وصل .

٤- المردوفة الموصولة بالهاء كقول طرفة (المتقارب) :

إذا كنت في حاجة مرسلاً　　　فأرسلْ حكيماً ولا توصه

وكقول أبى العلاء (الخفيف) :

علموهن الغزل والنسج والرد　　　ن ، وخلوا كتابةً وقراءهْ

الهمزة روي ، والهاء وصل ، والألف ردف .

ومنها قول الأعشى (الكامل) :

رحلت سمية غدوة أجمالها　　　غضبي عليك فما تقول بدالها

فاللام وهي الروي متحركة مسبوقة بالردف وهو حرف اللين وموصولة بالهاء وألف الخروج .

كقول الشاعر (الطويل) :

من الخفرات البيض ود حبيسها　　　إذا ما انقضت أحدوثة لو يعيدها

حركة العين حذو والياء ردف والدال روي وحركتها مجري والهاء وصل وحركتها نفاذ والألف خروج .

٥- مؤسسة موصولة باللين كقول الشاعر (الطويل)

كثير حياة المرء مثل قليها　　　نزول وباقي عيشه مثل ذاهب

الألف تأسيس ، والباء روي ، والياء وصل ؛ لأن " ذاهب " كتابتها العروضية " ذاهبي " . وقال النابغة : (الطويل) :

كليني لهم يا أميمة ناصب　　　وليل أقاسيه بطئ الكواكب

ففتحة الواو رس والألف تأسيس والكاف دخيل وحركتها إشباع والباء روي، والياء وصل " الكواكب = الكواكبى) .

وقال لبيد (الطويل) :

وما المرء إلا كالشهاب وضوئه　　　يحور رماداً بعد إذْ هو ساطعُ

الألف تأسيس والعين روي ، والواو وصل " ساطع = ساطعو " .

وكقول الأعشى (الطويل) :

أجدك ودعت الصبى والولائدا   وأصبحت بعد الجور فيهن قاصدا

فالدال وهي حروف الروي مسبوقة بألف التأسيس التي يفصلها عن الروي حرف متحرك هو الصاد " الدخيل " وهي أيضا موصولة باللين الناشئ عن إشباع فتحة الدال .

٦- مؤسسة موصولة بالهاء كقول الشاعر (الطويل):

هم قتلوه كى يكونوا مكانه   كما نذرت يوماً بكسري مزار بهْ

الألف تأسيس ، والباء روي ، والهاء وصل . وقال حسان (رجز) :

المطعمون إذا سنون   المحل تصبح راكدهْ

الألف تأسيس ، والدال روي ، والهاء وصل .

ومن ذلك قول الأعشى (طويل) :

يا جارتي بينى فإنك طالقة   كذاك أمور الناس غاد وطاقةْ

فالقاف وهى الروي متحركة وموصولة بالهاء وبينها وبين ألف التأسيس الراء " الدخيل " وهو حرف متحرك .

وكقول الشاعر (المنسرح):

يوشك من فرمن منيته   في بعض غراته يوافقها

فتحة الواو رس والألف تأسيس والفاء دخيل وحركتها إشباع والقاف روى وحركتها مجرى والهاء وصل وحركتها نفاذ والألف خروج .

والقوافي المقيدة : وهي ثلاثة أقسام :

١- المجردة من التأسيس والردف ، كقول حسان بن ثابت (رجز) :

إذا قتلتم ماجداً ذا مرةِ   واضح الصفة معروف النسبْ

وقول الشاعر (سريع) :

النشر مسك والوجوه دنا   نير وأطراف الكف عنم

وقول لبيد (الرمل) :

إن تقوى ربنا خير نفل   وبإذن الله ريثي وعجلْ

فتحة الجيم توجيه واللام روي.

وكقول الأعشى (المتقارب) :

لعمرك ما طول هذا الزمنْ   على المرء إلا عناء معنْ

٢- المردوفة كقول الشاعر (المديد) :

لا يغرن أمراً عيشه   كل عيشٍ صائر للزوالْ

وقول القاسم بن معن (الكامل) :

أنْ تهبطين بلاد قو   م يرتعون من الطلاح

كقول أبي العتاهية (رجز) :

يا نفس ما أوضح قصد السبيلْ

خلقت يا نفس لأمر جليلْ

وكقول طرفة (السريع) :

من عائدي الليلة أم من يصيح

بت بهم ففؤادي قريح

حركة الراء حذو والياء ردف والحاء روى

٣-المؤسسة كقول الشاعر (الكامل) :

نهنهْ دموعك إن من   يبكي من الحدثان عاجزْ

فتحة العين رس والألف تأسيس والجيم دخيل وكسرتها توجيه والزاى روي

وقول عبيد (الكامل) :

وإذا تبا شرك الهموم	**فإنها كال وناجز**

وقول الشاعر (الكامل) :

وغررتنى وزعمت انك	**لابن في الصيف تامر**

وكقول الأعشى (كامل) :

قالت سمية من مدحت	**فقلت مسروق بن واثل**

فاللام وهي الروي ساكنة قبلها الهمزة المتحركة " الدخيل " المسبوقة بألف التأسيس .

وقد أشار الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن هذا النوع من القوافي قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز ١٠% ، وهو في شعر الجاهلية أقل منه في شعر العباسيين ؛ لأن الغناء في العصر العباسي انسجم مع هذا النوع وتناسب كثيرا[١] .

والشعر العربي أميل إلى القافية المطلقة منه إلى القافية المقيدة . ولو لجأ إلى القافية المقيدة فإنه يتخذ معها ما يجعلها أوضح في السمع بالردف ، أو التأسيس ، أو الوصل بالهاء الساكنة أحيانا ، أو باختيار صوت واضح في السمع أحيانا أخرى .

وإذا كانت القوافي تنتهي غالبا بحركة طويلة ، والحركات هي أقوي الأصوات إسماعا ، وهي أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطق بها من الفم

---

(١)انظر موسيقى الشعر ، د ./ إبراهيم أنيس ، ص ٢٦٠ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨.

دون أن تعترضه أعضاء النطق العليا على الإطلاق[١] ، وإذا " كانت هناك علاقة بين النبر وطول المقطع[٢].

كما يقرر علماء الأصوات ، فإننا نستطيع أن نقول بعبارة أخرى : إن القافية تنتهي غالبا بمقطع منبور يقول هنري فليش : " نبر الكلمة فكرة كانت مجهولة تماما لدي النحاة العرب ، بل لم نجد له اسما في سائر مصطلحاتهم ، تلك التي كانت بالرغم من ذلك وافرة غزيرة . وذلك أن نبر الكلمة لم يؤد أي دور في علم العروض العربي ، وهو المؤسس على تتابع مجموعة من المقاطع الطويلة والقصيرة المحددة فهو على هذا الحمى ، ولقد لزم واضعوا هذا العروض الصمت إزاء موضوعه تماما كما فعل النحاة ، وقفي على أثرهم المؤلفون في علم التجويد[٣] وملاحظة فليش صحيحة غير أن هناك بعض الإشارات التي قدمها ابن جنى يمكن أن تفهم على أنها نوع من الحديث عن النبر ولكنه لم يضع له مصطلحا خاصا به[٤] وهناك جهود كثيرة قام بها اللغويون المعاصرون في تحديد موضع النبر[٥] ، بحسب تعريف بيتر ليد فوجد Peter Lade foged الذي

---

(١)انظر الأصوات اللغوية ، د. عبد الرحمن أيوب ، ص ١٣٦ ، مطبعة الكيلاني ، القاهرة، ١٩٦٨ .

(٢)انظر دراسة الصوت اللغوي ، د. أحمد مختار عمر ، ص ١٩٠ ، عالم الكتب ، القاهرة، ١٩٧٦ .

(٣)انظر هنري فليش ، العربية الفصحي نحو بناء لغوي جديد ، ص ٤٩ ، ترجمة الدكتور عبد الصبور شاهين ، المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٦٦ .

(٤)انظر ابن جنى ، الخصائص ٢/٣٧٠/٣٧١ ، تحقيق محمد على النجار ، دار الكتب المصرية ، ١٩٥٥ .

(٥) انظر من هؤلاء الدكتور إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص ص ١١٨ : ١٢٣ ، مكتبة نهضة مصر ، د. تمام حسان ، في مناهج البحث اللغوي ، ص ص ١٦٠ : ١٦٤، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٥ ، اللغة العربية مبناها ومعناها ، ص ص ١٧٠ : ١٧٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، د. عبد الصبور شاهين ، في القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث ، ص ص ٢٥ : ٢٧ ، دار الكاتب العربي للطباعة

يقول: " والشيء الذي يجب على السامع أن يعرفه أن المقطع المنبور غالبا ما يكون له حركة طويلة "[١] .

ولا شك أن القافية المطلقة منبورة المقطع الأخير ؛ لأنه مقطع طويل بسبب الإنشاد الشعري ويقع عليه النبر ؛ لأن النبر يقع على المقطع الأخير في الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع طويلا[٢] ، وطول المقطع هنا آت إما من كون الكلمة أصلا تنتهي بحرف مد وإما من كون حرف المد ناتجا عن إشباع الحركة ، وطول الحركة يؤدي دورا واضحا في قوة الإسماع[٣] .

وهذه قاعدة عامة في القافية وهي : " التزام حرف صامت وحرف لين منبور أو ممدود في أواخر الأبيات "[٤] . وهذا يعني أن القافية تنال قدرا أكبر من التركيز الصوتي لتكرار بعض المقاطع المعينة ونبرها[٥] .

وتحديد الخليل للقافية ينبئ عن فهم إيقاعي صوتي ، ومن ثم أضحى تعريفه حدا جامعا مانعا في تصور القافية ، وأصبح لزاما على مدرك القافية أن يأخذها بإطارها الشامل مدركا أن أي تطور لها يجب أن ينظر إليه من خلال وجودها كله لا من خلال حرف من حروفها .

والنشر ، الدكتور داود عبده ، في دراسات في علم أصوات العربية ، ص ٩٩ : ١٣٧، مؤسسة الصباح ، الكويت ، ١٩٧٩ .

(١) Peter Lade foged, A course in phonetics: PP 222 (Harcourt praee avdndvich U.S.A. , 1975).

(٢)انظر د. تمام حسان ، اللغة العربية مبناها ومعناها ، ص ١٧٢ .

(٣) انظر السابق ، ص ص ٧١ : ٧٢ .

(٤) انظر موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دكتور شكري عياد ، ص ٩٦ ، دار المعرفة ، ط١ ، ١٩٦٨ .

(٥)انظر الجملة في الشعر العربي ، د. محمد حماسه عبد اللطيف ، ص ١١١ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

والقافية عند الخليل هي آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحـــروف المتحركة ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول منهما . وتعريف الخليل هذا شائع مسلم به في حد القافية عند من نسبها إليه ، ومعني ذلك أن القافية فـــي صورتـــها المثلى جماع متحركات وسواكن حسب ترتيب معين ؛ ولذلك جاءت القافية أحيانـــا بعض كلمة كما في قول امرئ القيس :

ويلوى بأثواب العنيف المثقل

فالقافية هي " ثق قلى " وهى جماع متحرك وساكن ثم متحركيـــن فســاكن ويرمز لذلك بـــ (–٥ – – ٥) فالقافية هنا جزء من كلمة المثقل والقافيـــة تبــدأ بمتحرك وتنتهي بساكن وهذا دأبها دائما .

وتأتي القافية أحيانا كلمة كقول امرئ القيس أيضا :

إذا جاست فيه حميه على مرجل

حيث القافية كلمة " مرجل " وهي مكونة من (–٥––٥) وتـــأتي أيضـــا كلمتين كقوله أيضا :

كجلمود صخر حطه السيل من عل(١)

فهي مكونة من الكلمتين " من عل " حيث تكون جماع (–٥––٥) ورغــم الاختلاف في معلقة امرئ القيس السابقة بين حد الكلمات فإن الحســـبة الإيقاعيـة وهي (–٥––٥) أمنحت ملتزمة حسب منظور الخليل بل قل حسب إيقاع البحر.

وقد تأتي كلمة وجزءا من كلمة كقول الشاعر :

قد جبر الدين الإله فجبر

وهي هنا مكونة من " له فجبر " وحسبتها الكمية (–٥––––٥) أي جمـاع حركة فسكون فأربع حركات فسكون ، وحد القافية هنا بهذا التتالي الكمـــي أمـــر

---

(١)انظر النماذج من كتاب " العيون الغامزة على خبايا الرامزة " ، ص ٢٤٠ ، الدمـــاميني ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله ، مطبعة المدني ، ١٩٧٣ .

مكروه في رأيي وذلك لأن توالى أربع حركات في الإيقاع يمثل كراهية لغوية ولعل قبول الإنشاد هنا في تطويع حركة الهاء لتصبح مدا مخرج لنا من حد الكراهية ومغير من كم القافية هنا حيث تصبح مكونة من " هو فجبر " وهي جماع (ه---ه-)[1].

خالف الفراء الخليل والأخفش معا في تعريف القافية ، فهي عنده " حرف الروي ؛ لأنه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة ، فيقال قصيدة نونية وعينية "[2].

قال ابن رشيق : " واتبعه على ذلك أكثر الكوفيين منهم أحمد بن كيسان وغيره ، وخالفه من أهل الكوفة أبو موسى الحامض فقال : القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت . وهذا كلام مختصر مليح الظاهر ، إلا أنه إذا تأملته كلام الخليل بعينه ، لا زيادة فيه ولا نقصان "[3] .

وعلى هذا يكون الخلاف بين البصرة والكوفة لم يقتصر على النحو واللغة، بل تعداهما إلى القافية كذلك .

وليس هناك من شك في أن الأخفش حين ناقش من جعل القافية حرف الروي[4] كان يقصد الفراء ومن تبعه من الكوفيين . وإذا كان الخليل في رأي الأخفش قد اتبع القياس في تعريف القافية ، ولم ينظر ما سمته العرب فاتبعه[5] ، فإن الفراء كذلك مقصود بهذا النقد ؛ لأنه أهمل تسمية العرب ، وجعل القافية حرف الروي .

---

(١)انظر القافية تاج الإيقاع الشعري ، د. احمد كشك ، ص ١٤ ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

(٢)انظر المعيار في أوزان الأشعار الشنتريني ، ص ٩٨ ، تحقيق الدكتور محمد رضوان الدايه ، المكتب الإسلامية ، دمشق ، ١٩٧١ .

(٣)انظر العمدة لابن رشيق القيرواني ١/١٣٥ .

(٤)انظر كتاب القوافي للأخفش ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، ص ص ٦ ، ٧ ، دار الأمانة، بيروت ، ١٩٧٤ .

(٥)انظر السابق ، ص ٣ .

وهكذا راعى الخليل لوازم القافية من حروف وحركات فحدها بحده المعروف ، وراعى الفراء في تعريفها أشهر لوازمها وهو الروي ، بينما نقل الأخفش تسمية العرب . وبالرغم من أن تعريف الخليل وتعريف الفراء يشتركان فيما سماه الأخفش بالقياس ، فإنهما يفترقان في أن الخليل كان تعريفه أشمل وأدق، بينما جاء تعريف الفراء معتمدا على أشهر اللوازم وهو الروي فقط .

ويتميز الأخفش عنهما بنقله تسمية العرب ، معتمدا في ذلك على السماع ، فيما كان يجب أن يحكم فيه القياس كما سميته[1] : لأن القافية لزوم كمي وكيفي فإن حديثا عن حروف القافية التي تشكل هذا الكم وذاك الكيف يعد أمرا لازما .

فالقوافي كما أرادها حازم القرطاجني " لابد فيها من التزام شيء أو أشياء وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع وهو حرف الروي على الحركة والسكون "[2] فإلى حروف القافية وما يحوطها من التزام كمي وكيفي لحركات معينة وصوامت معينة ، فالدقة في التعرف عليها مطلب يدفعه إلى الوجود أن القافية تحتاج إلى ميزان أدق من ميزان البيت ؛ لشدة ارتباط وقعها بالأذن . فأي انحراف للوضوح السمعي في القافية كما يقول الدكتور أنيس " تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغه "[3] يليه الوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل ويعقبه الحركات التي يلتزمها الشاعر لتصاحب الحروف وتشكل الإيقاع .

---

(١) انظر العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك ، محمد العلمي ، ص ٣١١ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣ .

(٢) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، لحازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه ، ص ٢٧١ ، تونس ، ١٩٦٦ .

(٣)انظر موسيقى الشعر ، د./ إبراهيم أنيس ، ص ٣٤٨ ، ط٤ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٢ .

وذكر التنوخي أنه " قيل : وأول من قسم القوافي هذا القسم الفراء ، ثم نقله المبرد إلى مختصره "[١] . ويقصد التنوخي تقسيم المقيد من القوافي إلى مؤسس ومردف ومجرد ، وتقسيم المطلق منها إلى مؤسس موصول ، ومؤسس موصول بخروج ، ومردف موصول ، ومردف موصول بخروج ، ومجرد ، ومجرد بخروج[٢] .

وإذا صح ذلك ، رغم شك التنوخي الواضح فيه ، يكون عمل الفراء في ذلك مبنيا على تفريع القافية إلى صور ، على أساس ما ذكره الخليل من لوازمها[٣] .

وحدد الخليل للقافية لوازم من الحروف والحركات ، لاحظ أن الشعراء يلتزمونها . فالحروف هي : الروي ، ويقع قبله الردف ويقع قبله الردف والتأسيس، وبعده الوصل والخروج[٤] .

فالردف ألف أو واو أو ياء قبله مباشرة ، والتأسيس ألف فقط بينهما وبينه حرف . والوصل ألف أو ياء أو هاء ، فإن كان أحد الثلاثة الأولى أو هاء ساكنة لم يكن بعده في القافية حرف آخر ، وإن كان هاء متحركة أتى بعدها الخروج ، وهو ألف أو واو أو ياء .

ففي قول لبيد :

عفت الديار محلها فمقامها[٥]

---

(١)انظر كتاب القوافي للتنوخي ، تحقيق عمر الأسعد ، محي الدين رمضان ، ص ١٠٧ ، ط١ ، ١٩٧٠ ، دار الإرشاد ، بيروت .

(٢) انظر السابق ، ص ص ١٠٥ : ١٠٧ .

(٣) انظر العروض والقافية . دراسة التأسيس والاستدراك ، محمد العلمي ، ص ٣١٢ .

(٤) انظر كتاب القوافي ، للأخفش ، ص ص ١٥ : ٤٠ .

(٥)انظر لسان العرب ، لابن منظور ٢/٢٥٤ ، دار صادر بيروت .

الميم هي الروي ، والألف قبلها ردف ، والهاء المتحركة بعدها وصل ، والألف بعدها خروج .

وفي قوله النابغة :

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطئ الكواكبى

الباء هي الروي ، والألف قبل الكاف التي قبلها تأسيس والياء الناتجة عن إشباع الكسرة بعدها وصل .

وفي قول زهير :

وعرى أفراس الصبا وروا حله

اللام هي الروي ، والألف قبل الحاء التي قبلها تأسيس ، والهاء الساكنة بعدها وصل .

وجعل الجمع في الردف بين الياء والواو المكسور ما قبل الأولى والمضموم ما قبل الثانية أو المفتوح ما قبلها معا) في قصيدة واحدة ممكنا ، لأنه لاحظ ذلك ممكنا في الشعر . أما الردف بالألف ، وكذلك التأسيس ، فلا يجامعهما في القصيدة غيرهما .

والحركات التي وضع في لوازم القافية هي : الرس والحذو والتوجيه والمجرى والنفاذ[١] . فالرس هو الفتحة التي قبل التأسيس ، والحذو هو الحركة التي قبل الردف ، والتوجيه هو الحركة التي قبل الروي الساكن ، والمجرى هو حركة الروي المتحرك ، والنفاذ هو حركة هاء الوصل المتحركة[٢] .

وقد قسم الخليل القوافي إلى خمسة أنواع ، حسب توالي الحركات فيها ، وسمى كلا باسم خاص فالمتكاوس كل قافية توالت فيها أربعة متحركات بين ساكنين ، والمتراكب كل قافية توالت فيها ثلاثة متحركات بين ساكنين ، والمتدارك

---

(١)انظر كتاب القوافي ، للأخفش ، ص ، ص ١١ ، ١٢ .

(٢)انظر السابق ، ص ١٢ .

كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين ، والمتواتر كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين ، والمترادف كل قافية اجتمع في آخرها ساكنان[١] .

وقد صرح الأخفش بان الخليل ذكر " في الجملة ثلاثين قافية ، ولم يذكر في التفسير إلا تسعا وعشرين هكذا : " فللمتكاوس منها واحدة .. وذلك فعلتن أربعة أحرف متحركة بين نونها ونون الجزء الذي قبلها .

وللمتراكب أربع .. وهي مفاعلتن ، مفتعلن ، فعلن ، .. وفعل ، إذا كان يعتمد على حرف متحرك نحو فعولن فعل .. وفل إذا اعتمد على حرف متحرك نحو فعول فل .. وللمتواتر سبع .. وهي مفاعيلن ، فاعلاتن ، فعلاتن ، مفعولن ، وفعولن . فعلن ، وفل إذا اعتمد على حرف ساكن .. وللمترادف اثنتا عشرة .. وهي متفاعلان ، مستفعلان ، مفتعلان ، مفاعلان ، فعلتان ، فاعليان ، فعليان ، مفعولان ، فاعلان ، فعلان ، مفاعيل ، فعول[٢]

وتوقع كلمة القافية اعتمادا عل حتمية ورود جزء منها وهو المشتمل على حروف القافية وحركاتها ، ويدعم هذا التوقع أمور بعضها صوتي وهو تكرار حرف الروي وحركته ، وبعضها نحوي ، وعندما نقول : " نحوي " فإن هذا يكون أيضا دلاليا ، لأن المعني مترتب على استكمال عناصر الجملة ، واستدعاء المعني بعضه بعضا يساعد على هذا التوقع ، وبعضها عروضي لأنه لابد من استكمال الوزن عند حد معين ، ففي قول شاعر الحماسة :

لو كنت من مازن لم تستبح إبلي

بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا

إذا لقام بنصري معشر خشن

عند الحفيظة إن ذو لوثة لانا

---

(١) انظر السابق ، ص ١٢ .

(٢)انظر الأخفش ، كتاب القوافي ، ص،ص ١١ ، ١٢

قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم

طاروا إليه زرقات ووحدانا

لا يسألون أخاهم حين يندبهم

في النائبات على ما قال برهانا

لكن قومي وإن كانوا ذوى عدد

ليسوا من الشر في شيء وإن هانا

يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة

ومن إساءة أهل السوء إحسانا

كان ربك لم يخلق لخشيته

سواهم من جميع الناس إنسانا(١)

فالمقابلة بين " زرافات " وهي الجماعات و " وحدانا " تستدعي كلمة " وحدان " ، وهذه الكلمة في الوقت نفسه متوافقة مع القافية صوتيا ونحويا والمقابلة التركيبية بين " يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة " و " ومن إساءة أهل السوء إحسانا " تستدعي كلمة " إحسانا ": واحتياج الفعل " لا يسألون أخاهم " والفعل " لم يخلق ..." إلى مفعول به ، والاحتياج إلى تكملة البيت وزنيا كذلك ، والتناسب الدلالي أيضا كل هذا يستدعي " برهانا " و " إنسانا " وهكذا .

على أن العروض إذا كان يسوى في الساكن بين الصحيح واللين ، فإن القافية لا تسوى فيه بينهما ، فالساكن في الردف لين لا صحيح ، وهو ألف أو واو أو ياء (باستثناء المفتوح ما قبلها) ، وهو في التأسيس ألف ، وفي الوصل (باستثناء الوصل بالهاء) لين هو الألف أو الواو أو الياء ، وفي الخروج لين هو الألف أو الواو أو الياء .

---

(١)انظر شرح ديوان الحماسة ، للمرزوقي ٣١/٢٣/١ ، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥١ .

وإن تمييز علم القافية في الساكن بين الصحيح واللين تمييز وظيفي مبني على ما يقدمه كل منهما من وظيفة صوتية . وبما أن القافية آخر البيت ، فإن وظيفة اللين هي الصالحة لهذه الحروف فيها ، لما في اللين من طابع الامتداد ، سواء كان ذلك في الخروج أو الوصل أو التأسيس أو الردف .

أما ساكن القافية الأول - حسب تعريف الخليل لها - في القافية المجردة من الردف والتأسيس ، فيجب ألا يكون لينا ، بل صحيحا ، حتى لا تصبح القافية مردفة أو مؤسسة ، فلو أن امرأ القيس مثلا جعل الميم الساكنة في (أمثل) ألفا هكذا:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى

بصبح فما الإصباح منك بماثل

لانتقلت القافية من حالة التجرد من الردف والتأسيس ، إلى حالة التأسيس. وكذلك لو جعل الشاعر الذي من عبد القيس السين الساكنة في (نسر) ألفا هكذا :

كأن سنانه خرطوم نار

لانتقلت القافية من حالة التجرد من الردف والتأسيس ، إلى حالة الردف بالألف ، والبيت في أصله ذو قافية مجردة ، وهو :

تركت الرمح يبرق في صلاه   كأن سنانه خرطوم نسر (١)

هكذا إذن ، تقوم القافية على التمييز في الساكن بين الصحيح واللين ، وهو ما لا يفعله العروض .وإن تمييز الشعراء في القافية بين (المطلقة) و (المقيدة) ، وهما معا منتهيان بساكن ، وإثبات الخليل لذلك في القافية ، لمظهر آخر من

---

(١)انظر البيت لرجل من عبد القيس ، من القصيدة المفضلية رقم ١٣ ، ص ص ٧٠ : ٧١ للمفضل الضبي (المفضليات) ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

مظاهر قيام القافية على أساس صوتي مخالف لما في العروض . فما انتهى لساكن صحيح مقيد ، وما انتهى بساكن لين (مطلق)[١]

(١)انظر العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك ، محمد العلمي ، ص ١٨٤ .

[٣] حروف القافية :

وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات التي تعطي الشعر رنينه وإيقاعه حتى يتحقق الجمال حين الأداء الصوتي له ؛ لأن الشاعر يختم بها أبيات قصيدته ، ملتزماً بعضها بعينه ، وملتزماً بعضها الآخر بنظيره ، وهي ستة حروف أعطي العلماء لكل منها اسماً خاصاً به ، وهي حسب تتابعها في القافية : التأسيس ، والدخيل ، والردف ، والروي ، والوصل والخروج ، لذلك حين يقول الشاعر :

من لا يمتْ عبطة يمت هرما

للموت كأس فالمرء ذائقها

فالقافية " ذائقها " ، والألف تأسيس ، والهمزة دخيل ، والقاف روى ، والهاء وصل ، والألف خروج ، ولم يرد في تلك القافية الردف ؛ لأنه لا يجتمع مع الدخيل . وتتفاوت قيمة هذه الحروف تبعاً لتفاوت قيمها الصوتية ، ووجوب التمسك بها ؛ فأهمها الروي ، ثم الوصل والخروج ، وأخيراً التأسيس والدخيل والردف[١] . وقد عبر ابن جنى عن ذلك تعبيرا واضحاً في قوله : " آخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أمس ، والحشد عليها أو في وأهم ، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه "[٢]

ولذلك عدلوا في تناولهم إياها عن ترتيبها على حسب مواضعها إلى ترتيبها بحسب أهميتها .

وآخر وحدة مسموعة في البيت هي كلمة القافية ، ولذلك تكون أكثر الكلمات علوقاً بالذهن وبقاء في السمع ، فهي كلمة الصدى والرنين القابلة للترديد سواء أكانت كلمة القافية آخر جملة أم لا ، فهي آخر بين - على كل حال - ،

---

(١)انظر القافية في العروض والأدب ، د./ حسين نصار ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٠ .

(٢)انظر الخصائص لابن جنى ٨٤/١ ، تحقيق محمد على النجار ، دار الكتب المصرية ، ١٩٥٢ .

والشعر مبني على أن البيت وحدة شعرية ، ولذلك كانت القوافي موقوفاً عليها في أصل البناء الشعري .

سلوك الشعر طريقاً مغايرة في الوقف على كلمة القافية سواء أكان ذلك باختيار الوقف على الحركة وإشباع هذه الحركة ، أم كان ذلك باجتزاء بعض كلمة القافية ، فهي مغايرة على أي نحو ، خاصة إذا لم تكن كلمة القافية نهاية جملة .

ومهما يكن من أمر فإن الوقف على كلمة القافية مغاير لطرق الوقف في غير الشعر ، ولذلك كان النحويون دائماً في حديثهم عن أحكام الوقف وقواعده يستثنون الشعر .

وكل وقف لا يكون اختياريا ، ويقصد به معني إضافي ، يأتي مخالفاً للوقف الاختياري ، وحديث النحويين يكون عن الوقف الاختياري " وهو غير الذي يكون استثباتا ، وإنكاراً ، وتذكراً ، وترنما "(١) فهذه أنواع من الوقف يقصد بها معني يراد له " فالاستثباتى هو الواقع في الاستثبات والسؤال المقصود به تعيين مبهم نحو : منو ومنا ومنى لمن قال : جاءني رجل ، ورأيت رجلاً ، ومررت برجلٍ . وأيون ، وأيين لمن قال : جاءني قوم ، ورأيت قوماً ، ومررت بقومٍ .

والإنكاري هو الواقع في السؤال المقصود به إنكار خبر المخبر ، أو إنكار كون الأمر على خلاف ما ذكر فإن كانت الكلمة منونة كسرت التنوين وتعينت الياء مدة ، نحو : أزيد نيه بضم الدال وكسر النون لمن قال : جاءني زيد . وأزيدَنيه بفتح الدال وكسر النون لمن قال : رأيت زيداً . وأزيدنيه بكسرهما لمن قال مررت بزيدٍ . وإن لم ن\تكن أتيت بالمدة من جنس حركة آخر الكلمة نحو : أعمروه ، وأعمراه وأحذاميه لمن قال : جاءني عمر ورأيت عمر ومررت بخدامِ والتذكرى هو المقصود به تذكر باقي اللفظ فيؤتي في آخر الكلمة بمدة من جنس حركة آخرها نحو : قالا وتقولو وفي الداري ، ولو قصد الوقف لا للتذكر لم يؤت بها .

---

(١)انظر شرح الأشموني ، لألفية ابن مالك ، ٢٠٣/٤ ، دار إحياء الكتب العربية القاهرة .

والترنمي كالوقف في قوله :

أقلي اللوم عاذل والعتابن

بالتنوين المسمي تنوين الترنم[١] والترنم أحد أنواع الوقف في الشعر[٢] .

فكل وقف غير عادي يؤدي إلى تغيير البنية ، وقد عدوا الوقف على القافية من أنواع الوقف غير الاختياري ، ولذلك فسلوك الوقف فيها مغاير .

أما القافية المقيدة فإنها تحقق من هذه العناصر أربعة فحسب ، لأنها تفقد عنصر إطالة الحركة.

وقد يتحقق بعض هذه العناصر في غير الشعر كأن يحدث ذلك في السجع على سبيل المثال ، ومع ذلك يظل لهذه العناصر تفردها ودلالتها الخاصة لأن عنصر " الوزن " يصبغها بسياق شعري خاص يجعل لها إيقاعاً متميزاً .

والفرق بين الشعر والنثر في وجود هذه العناصر فرق كمي على كل حال بحيث إذا وجدت في النثر فإنها لا تمثل ملمحاً واضح التردد[٣] .

الروي :-

هو الحرف الذي تبني عليه القصيدة وإليه تنسب ، فيقال: قصيدة دالية أو رائية أو ميمية أو نونية ... لذلك حين يقول الشنفرى:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قومٍ سواكم لأميل

نقول " لامية الشنفري " وحين يقول ابن زيدون:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

---

(١)انظر السابق .

(٢)انظر سيبويه ، الكتاب ٢٠٦/٤ ، تحقيق عبد السلام هارون .

(٣)انظر الجملة في الشعر العربي ، د./ محمد حماسة عبد اللطيف ، ص ١٣٦ .

نقول " نونية " ابن زيدون" . وحين يقول شوقي:

ولد الهدى فالكائنات ضياء وضم الزمان تبسم وثناء

نقول " همزية شوقي " . وقد قال علماء القافية عن الروي : " وفي الـروي من التمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة ؛ لأننا قد نجد تارة شعراً خالياً من التأسيس ، وتارة شعراً خالياً من الردف ، ويوجد ما هو خـال مـن الصلـة والخروج ، ولا يوجد شعر يخلو من الروي ؛ فلهذا المعني ، والله أعلم ، خـص بالاسم المشتق من الرواية ، ووقع به التمييز فقيل : لامية امرئ القيس ، وداليـة النابغة ، وميمية زهير "[1] .

وقد كانت هناك عدة تعليلات لتسمية هذا الحرف للتنوخي بالروي ، فيقـال سمى رويا أخذاً له من الروية ، وهي الفكرة ؛ لأن الشـاعر يرويـه ؛ فـهو (أي الروي) وزنه الصرفي " فعيل " بمعني " مفعول " . ويقال : هـو مـأخوذ مـن الرواء، وهو الحبل يضم شيئاً إلى شيء ؛ فكأن الروي شد أجزاء البيت ووصـل بعضها ببعض ، أو كأنه ربط أبيات القصيدة بعضها ببعض ربطاً شكلياً متمثلاً في الموسيقي الظاهرة. ويقال : الروي من قولهم : للرجل رواء ؛ أي منظـر حسـن فسمي روياً ؛ لأن به عصمة الأبيات وتماسكها ، ولولا مكانه لتفرقت عصباً ولـم يتصل شعراً واحداً[2] .

وهو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه ، ولا يكون هذا الحـرف حرف مد ولا هاء أي هو آخر الشعر المقيد وما قبل الوصل في الشعر المطلـق ، ويسمي الروي مطلقاً إن كان متحركاً ومقيداً إن كان ساكناً ، ويصـح أن تكـون جميع حروف الهجاء روياً إلا الألف والواو والياء والهاء والتنوين بأنواعه ونـون التوكيد الخفيفة .

---

(١)انظر كتاب القوافي للتنوخي ، ص ٧٥ .

(٢)انظر علم الجمال اللغوي المعاني البيـان والبديـع ، د./ محمـود سـليمان يـاقوت ، ص٢٤٨ .

إلا أن هناك بعض الحالات لهذه الأحرف يمكن أن تعد فيها رويا كـــالألف المقصورة والياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها والـــواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها والهاء الأصلية المتحرك مـــا قبلـــها . وتـــاء التـــأنيث ســـاكنة ومتحركة، وكاف الخطاب والميم إذا سبقتها الهاء أو الكاف .

فالروي مثلا هو الباء في الأبيات التالية

١- ألا لله درك من فتي قوم إذا ذهبوا

(مجزوء الوافر).

٢-لقد سبقتك اليوم عيناك سبقة

وأبكاك من عهد الشباب ملاعبه

(الطويل)

٣-إلا ليلك لا يذهب وينط الطرف بالكوكب

(الهزج)

ومن حكم لزوم الروي أنه في معظم الورود يعتمد على كونه مقطعا قائمـــا بذاته . والصامت من الأصوات يتحقق فيه ذلك تماما ؛ لأننا إذا عددنـــا الحركـــة سابقة عليه أو تابعة له ، فإنه يكون من خلال ذلك وحدة مقطعية أيا كـــان مقيـــدا أو مفتوحا أطلق مجراه ؛ ومن أجل ذلك لم يقبل الصائت رويا ؛ لأنــــه لا يمثـــل وحدة مقطعية مستقلة .

فهو كمال ولن يصبح جزءا من تشكيل مقطعي إلا من خلال اعتماده علـــى صامت لا حركة أخرى قصيرة ؛ لأن الكم معها مهما طـــال يعـــود نهايـــة إلـــى الاعتماد على الصامت .

ومعني أن يشكل الصامت مقطعا مستقلا . أن يكون وحدة ظاهرة الإيقـــاع إذا ما حدث التزام فهو قيمة نطقية أو كتلة نطقية يبرز دورها في تمام الإيقاع .

وإذا خلص الصامت لهذا التركيز الإيقاعي ، فإن مجموعة من الصوائـــت تنأى عنه وإن مثلت مقطعا . فلا تقبل رويا كالهاء والتنوين ، والتنوين في الإيقـــاع

العربي رنة يقوم بأمرها المد تماماً لما فيه من تردد ومدي زمني يوافق ما يعطيه حرف المد الذي وضع في نطاق الوصل .

أما الهاء فخلوصها روياً لا يماثل خلوص الصوامت . لأن هويتها نهاية لا تظهر وضوح الصامت حيث الوقف عليها حين تسكينها لا يظهر حدها الصوتي تماماً وكما أن الخروج معها يجعلها والمد كالصوت الواحد في قيمة النهاية.

ويبقي من الصوامت أمرا الكاف والتاء وهما حرفان لا يوحيان بتفنن شعري حيث يمكن لكلمات المعجم أن تحمل هذين الحرفين لاصقين لها ، فلا خصوصية معهما لصوت لغوي أو نسق لغوي عن نسق آخر وعهدنا بالحروف أن تكون مختلفة الاستعمال كما يبدو من التراوح بين وجودها في قوافي الشعر العربي قلة وكثرة فقد أضحت بعض الصوامت شيوعاً نهائياً وضاقت نهاية الإيقاع عن صوامت أخرى.

وفي سبيل إدراك نسبي للأصوات التي تشيع روياً والأصوات التي تندر نذكر . وهناك محاولة للدكتور إبراهيم أنيس في كتابه " موسيقى الشعر " محاولات إحصائية خرج منها بنتائج أساسها " ولا يمكن أن نقسم حروف الهجاء التي تقع روياً إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :

(أ) حروف تجئ روياً بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي : الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال - السين - العين .

(ب) حروف متوسطة الشيوع . وتلك هي : القاف - الكاف - الهمزة - الحاء - الفاء - الياء - الجيم .

(جـ) حروف قليلة الشيوع : الضاد - الطاء - الهاء - التاء - الصاد - الثاء .

(د) حروف نادرة في مجيئها روياً : الذال - الغين - الخاء - الشين - الزاى - الظاء - الواو ".

ويعقب الدكتور أنيس على الكثرة والقلة قائلاً : " ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزي إلى نسبة ورودها في أواخر

كلمات اللغة"(١). ويكفينا دلالة تعليقه الأخير ؛ لأن دلالة الكثرة المعجمية يحوطها تفسير صوتي يجعل الثقل والسهولة أساسين حاكمين للورود . فحين ترفض الظاء نهاية فليس لذلك من تعليل صوتي إلا الثقل الوارد من خلال وضع الظاء في نسق صوتي مع ما يجاورها .

ويحتاج الروي إلى مد وراءه وما جاء منه مقيداً مطلبه قليل في شعر غنائي . وإن أصبح مقيداً فلا صلاحية له في غناء إلا لو حددت طبيعة الروي بأن كان صامتاً يوحي في نطقه بذبذبات المد ومداه كأن يكون لوناً أو ميماً او مردوفاً بمد قبله كما في الكلمات عماد - زمان - سلام - عراك .. الخ.

وأن الروي يشكل مع ما قبله وما بعده قيمة القافية مكتملة فلا انفراد له إيقاعياً وإن كانت قيمته واضحة ، وعدم الاعتماد عليه منفرداً مميز لإيقاع الشعر وإلا لأضحى بنيان القافية شبيهاً ببنيان سجع في أسلوب نثري يجعل الاعتماد على صوت وحيد مكرر سمتاً له(٢) .

وقد وقف الشعراء والعروضيون موقفاً يبيح استعمال بعض الحروف روياً ولا يبيح استعمال أخرى في مواضع مختلفة من الكلام قد ترتبط بأغلب الأحيان بوظيفة هذا الصوت الذي يؤديها في الكلام .

فلماذا إذن وقف الشعراء والعروضيون ، كلهم او بعضهم ، هذه المواقف من هذه الأصوات ؟

أكثر الأصوات المرفوضة والأصوات الضعيفة مورفيمات مقيدة أو أجزاء من مورفيمات مقيدة ، مثل : (ألف الاثنين - واو الجماعة - ياء المخاطبة - الهاء المضمرة - الكاف المضمرة). ويبدو أنهم لهذا السبب أحسوا أنها أقل شأناً من المورفيمات الحرة ، ومن الأصوات التي تدخل في تكوين المورفيمات الحرة .

---

(١)انظر موسيقى الشعر ، د./ إبراهيم أنيس ، ص ٢٤٨ .

(٢)انظر القافية تاج الإيقاع الشعري ، د./ أحمد كشك ، ص ٦١ .

ويشي بهذا الإحساس قول " حازم القرطاجني ":

(ويستحسن أيضاً في ما كان من كافات الضمائر وتاءات التـأنيث مقطـع الشعر أن يلتزم قبلها حرف بعينه ، وتلتزم فيه حركة بعينها . ويجوز أن لا يلـتزم قبل ذلك حرف . فإن لم يلتزم كان الوجه أن تلتزم حركة بعينها ، لئلا ينضاف إلى كون الروي ليس بمقطع كلمة ، وإنما هو حرف زائد يعاد مع كلم مختلفة المقاطع، أن يكون ما قبله متغيراً بأنواع الإعراب ، فتبتعد مقاطع الأبيات بذلك عن التناسب ويقع فيها اختلاف ..)[1] .

فهذه الحروف التي يجدها ضعيفة في موقع الروي لا يراهـا كلمـات ولا أجزاء من كلمات ، وإنما هي (حروف زائدة). واختلاف ما قبلها من أصوات يبعد خواتيم الأبيات عن التناسب ويوقع فيها الاختلاف ، على حد قوله ، وكـأن هـذه (الحروف الزائدة) لا تدخل في حسابه ، ولا اعتبار لها عنده .

ومثل ذلك قول السكاكي : (والمراد بالروي : الحرف الآخر من حـروف القافية ، إلا ما كان تنوياً ، أو بدلاً من التنوين ، أو حرفاً إشباعياً لبيـان الحركـة مثل : المنزلا ، المنزلو ، المنزلي ؛ أو قائماً مقام الإشباع في كونه مجلوباً لبيـان الحركة وهو الهاء مثل : كتابيه ، حسابيه ، أو مشابهاً للحرف الإشباعي : كـألف ضمير الاثنين ، وكواو ضمير الجماعة مضموماً ما قبلها ، وكياء ضمير المؤنـث مكسوراً ما قبلها ، مثل : لم يضربا ، لم يضربوا ، لم تضربي ؛ ويلحق الألف في مثل أنتما وضربتما ومنكما ؛ والواو في مثل : أنتمـو ، ضربتمـوا ، منكمـو ، منهمو، بألف ضربا وواو ضربوا ..)[2] . فالمورفيمات المقيدة والأصوات المكونة لها - عند السكاكي - لا تزيد عن أن تكون أصواتاً مجلوبة لبيان الحركة ، أو قائمة مقام هذه الأصوات أو شبيهة بها .

---

(١)انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنى ، ص ٢٧٤ .

(٢)انظر مفتاح العلوم ، السكاكي ، ضبطه نعيم زرزور ، دار الكتب العلميـة ، بـيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧ .

وهذه المورفيمات المقيدة تشيع شيوعا عظيما لا يكـاد يسـاويه أو يدانيـه شيوع أي من المورفيمات الحرة ، وهو شيوع يجعل أثرها السمعي النفسي أضعف كثيرا من غيرها ، ومن ثم نشعر بضعف التقفية إذا كان الروي مورفيمـا مقيـدا أو صوتا من أصوات مورفيم مقيد .

ويتضح ذلك إذا تأملنا هذا البيت للأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني　　　شاو مشل شلول شلشل شول[1]

أو هذا البيت للمتنبي :

لولا المشقة ساد الناس كلهم　　　الجود يفقر والإقدام قتال[2]

أو هذا البيت للمتنبي أيضا:

ومن عرف الأيام معرفتي بها　　　وبالناس روي رمحه غير راحم[3]

فأكثر الأصوات لفتا للسـمع　　　في عجز البيت الأول هو الشين

الذي ورد ست مرات ، أما صوت الضمة فلا تكاد نلتفت إليه بالرغم مـن وروده ست مرات كذلك في الشطر نفسه ، وما ذلك إلا لأن الكسرة تشـيع فـي الكلام شيوعا واسعا إذا قورنت بالشين .

ويقال مثل ذلك عن صوت القاف في البيت الثاني (خمس مرات) ، مقارنـا بالفتحة (سبع مرات).

وكذلك عن صوت الراء في البيت الثالث (ست مرات) مقارنـا بالفتحـة (ثلاث عشرة مرة).

---

(١)انظر شرح المعلقات السبع للزوزني ، تحقيق محمد عبد القـادر أحمـد ، دار النهضـة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

(٢)انظر ديوان المتنبي ، ج٣ ، ص ٢٨٧ ، دار الفكر ، د.ت .

(٣)انظر السابق ، ج٤ ، ص ١١٢.

وما يقال عن الأصوات يقال عن المورفيمات ، فحين يكون اللفظ مهجوراً أو قليل الاستعمال يكون وقعه في النفس أقوى من مرادفه إذا كان مبتذلاً أو كثير الدوران ، ويبدو ذلك في جملة مثل (ما اجمل هذا البناء العالي) إذا استبدلنا بكلمة (العالي) كلمة (الشاهق) أو (الشامخ) أو (المنيف) ، فلا شك أن كلاً من الكلمات الثلاث أشد تأثيراً من مرادفها الشائع (العالي)[١] .

والروي هو الحرف الذي تبني عليه القصيدة ويتكرر بتكرار الأبيات ، وربما نسبت إليه القصيدة ، وتتقسم حروف الهجاء من حيث صلاحيتها لأن تكون روياً أو عدم صلاحيتها إلى ثلاثة أقسام :-

١- ما لا يجوز أن يكون روياً ، وهي سبعة حروف .
٢- ما يجوز أن يكون روياً ، وأن يكون وصلاً ، وهي ثمانية حروف .
٣- ما يتعين أن يكون روياً ، وهي ما بقي من حروف الهجاء .

والحروف التي تصلح أن تكون روياً :

حروف المد الثلاثة ، والهاء ، والتنوين " تنوين الترنم " وهو الذي يلحق القوافي المطلقة ، كقول جرير :

أقلى اللوم - عاذل - والعتابنْ وقولى - إن أصبت - لقد أصابنْ

فالنون الساكنة التي في " العتابن " و " أصابن " عوض عن ألف الإطلاق .

والسبب الرئيسي في منع صلاحية هذه الحروف للروى أنها تمثل حركة الحرف الصحيح الآخر . ولنتكلم الآن عن كل واحد منها على حدة .

الألف : ليست الألف غير صالحة على الإطلاق لأن تقع روياً ؛ إذ إنها تكون كذلك في موضعين :

---

(١)انظر بحوث في الشعر واللغة ، د. على يونس ، ص ٦٢ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د. ت .

١- أن تكون الألف من أصل بنية الكلمة كما في قول الراجز:

ذكرت والأهواء تدعو للهوى

والعيسُ بالركب يجاذبن البرى

فالألف في " الهوى " و " البرى " (جمع برة ، وهي الحلقة التي تعلق في أنف الجمل) أصلية ؛ لذلك تكون روياً .

ومن ذلك مقصورة ابن دريد التي يقول فيها:

من ظلم الناس تحاشوا ظلمه	**وعز فيهم جانباه واحتمى**
وهم لمن لأن لهم جانبه	**أظلم من حيات أنباث السفا**
والناس كلاً إن بحثت عنهم	**جميعهم أقطار البلاد والقرى**
عبيد ذي المال وإن لم يطعموا	**من غمره في جرعةٍ تشفى الصدا**

٢-أن تكون الألف زائدة للتأنيث مثل " ليلى " و " حبلى " ، أو للإلحاق مثل " أرطى " و " علقي ".

أما الألف التي لا تصلح لأن تكون روياً فيمكن تقديمها خلال النقاط الآتية

١-الألف التي تسمي ألف الإطلاق أو الإشباع أو الترنم ، ومن شواهدها قول الشاعر :

لا أرى الموت يسبق الموت شيءٌ

نغص الموت ذا الغنى والفقيرا

٢-الألف التي تبين حركة بناء الكلمة كالألف التي في " أنا " من قول الشاعر :

فقالتْ: صدقت ، ولكنني	**أريد أعرفها من أنا**

وقول عمرو بن معدى كرب:

قد علمت سلمى وجاراتها	**ما قطر الفارس إلا أنا**

٣-الألف المبدلة من تنوين المنصوب حين الوقف قال شوقي :

قم للمعلم وفه التبجيلا	**كاد المعلم أن يكون رسولا**

٤-الألف المبدلة من نون التوكيد الخفيفة عند الوقف ، ومن شواهدها قول الأعشى:

وإياك والميتات لا تقربنها ... ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا

أراد " فاعبدن " . وقال المتنبي :

بادِ هواك ، صبرت أم لم تصبرا ... وبكاك إن لم يجرد دمعك أو جرى

أراد " تصبرن ".

٥-ألف الاثنين كما في " ذهبا " لا تكون روياً ، وإنما هي وصل والحرف السابق عليها هو الروي .

الياء : وليست الياء على إطلاقها غير صالحة لأن تكون روياً ؛ إذ إنها تكون كذلك في المواضع الآتية :

١- تكون ياء النسب المشددة روياً كما في قول سديف محرضاً السفاح على الأمويين :

فضع السيف وارفع السوط حتى ... لا ترى فوق ظهرها أموياً

وهناك ياء مشددة ليست للنسب ، ولكنها تكون روياً كما في قول الشاعر :

تأن في الشيء إذا رمته ... فتدرك الرشد من الغي

٢-الياء المتحركة على أن تكون مسبوقة بحرف متحرك كما في قول الشاعر :

تأن في الشيء إذا رمته ... فتدرك الرشد من الغى

٢-الياء المتحركة على أن تكون مسبوقة بحرف متحرك كما في قول الشاعر :

يقولون : ليلي بالعراق مريضة ... فيا ليتني كنت الطبيب المداويا

فشاب بنو ليلي وشاب بنوابنها ... وحرقة ليلى في الفؤاد كما هيا

٣-تكون الياء متحركة أو ساكنة فتقع روياً على أن تكون مسبوقة بحرف ساكن كما في قول الشاعر :

أجل الناس - إن فخروا - نصابا ... وأكرمهم - إذا اختبروا - سجايا

٤-الياء الساكنة الواقعة بعد ساكن كما في " عصايْ " و " هوايْ " .

ياء المخاطبة المفتوح ما قبلها مثل " اخشيْ " .

ولعله من المفيد الإشارة إلى أن هناك ياء تصلح لأن تكون روياً أو وصلاً؛ وذلك في المواضع الآتية:

١-حين تخفيف ياء النسب يجوز أن تكون روياً أو وصلاً . قال الشاعر :

أشاب الصغير وأفنى الكبير   سحر الغداة ومر العشيْ

٢-الياء الأصلية او المنقلبة عن أصل ، والأحسن أن تكون وصلاً لا روياً . قال الشاعر :

نروح ونغدو لحاجاتنا   وحاجة منْ عاش لا تنقضي

تموت مع المرء حاجاته   وتبقي له حاجة ما بقي

٣-هناك كلمات وزنها الصرفي " فعيل " ، وتصلح الياء الأولى لأن تكون روياً أو وصلاً كما في قول الراجز:

ألم تكن حلفت بالله العليْ

أن مطاياك من خير المطيْ

أما الياء التي تمتنع أن تكون روياً فأشهرها الياء التي تأتي للإطلاق أو الترنم أو الإشباع . قال شوقي:

ريم على القاع بين البان والعلم   أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

فالميم روي ، والياء للإشباع ؛ لأن " الحرم " حين كتابتها عروضياً تصبح " الحرمى " . والدليل على أن الميم روي قول شوقي في القصيدة نفسها :

لما رنا حدثتني النفس قائلة

يا ويح جنبك بالسهم المصيب رمى

وكذلك إذا كانت الياء ضمير المتكلم امتنعت أن تكون روياً ، وهي وصل كما في قول حافظ :

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي   وناديت قوى فاحتسبت حياتي

الواو : تصلح الواو لأن تكون روياً في المواضع الآتية :

١-الواو المتحركة ، ومن أمثلتها قول الشاعر :

إذا ما ترعرع فينا الغلام فما إن يقال له : منْ هوهْ؟

٢-تكون الواو من أصل بنية الكلمة كما في " صفو " و " حلو " و " بهو " ... وفي تلك الحال تكون روياً بشرط أن يكون الحرف السابق عليها ساكناً كما في قول الراجز :

إني إذا ما خذلتني دلوي

سقيت من حوض غزير الصفو

ما لم يكن في طرفٍ من شكو

٣-أن تكون واو الجماعة الساكنة المفتوح ما قبلها كما في قول الرجز :

حدثنا الراوون فيما رووْا

أن شرار الناس قوم عصوْا

٤-الواو المشددة كقوله :

وإن من شرائط العلو

العطف في البؤس على العدو

وواو الجماعة المضموم ما قبلها منع العلماء وقوعها روياً ، ولكن وردت أبيات لمروان بن الحكم جعلها كذلك ، وهي قوله :

هل نحن إلا مثل من كان قبلنا

نموت كما ماتوا ، ونحيا كما حيوا

وينقص منا كل يوم وليلة

ولابد أن نلقي من الأمر ما لقوا

نؤمل أن نبقي ، وكيف بقاؤنا ؟

فهلا الألى كانوا مضوا قبلنا بقوا

فنوا وهم يرجون مثل رجائنا

ونحن سنفني مرة مثل ما فنوا

لنا لوهم يوم القيامة موعد

سندعى له يوم الحساب إذا دعوا

ويحبس منا من مضى لاجتماعنا

بموطن حق ثم نجزى إذا جزوا

فمنهم سعيد سعدة ليس بعدها

شقاء ، ومنهم بالذي قدموا شقوا

عموا عن هدى قصد السبيل عمى الذي

رأه وقرن قد خلا قبلهم عموا

قال أبو العلاء المعرى : " وإذا كانت للإضمار في مثل :
فعلوا وقتلوا ، وكان ما قبلها مضموماً ولم تكن مثل :

عصوا ورموا ؛ فإنها تكون وصلاً لا غير . فإن جاء غير ذلك حسب من عيوب الشعر التي تسمي الإكفاء والإجازة ونحو ذلك . وقد وجدت في أشعار قريش شعراً منسوباً إلى مروان بن الحكم قد جعل الواو فيه روياً ، في مثل :

دعوا ولقوا ، فإن صح ذلك فليس بأبعد مما بني على الألف ، وذلك قليل نادر والواو المضموم ما قبلها في مثل : فعلوا ، لا تكون إلا وصلاً ، وليس على الشذوذ تعويل . ولا أعرف لأحدٍ من أهل الفصاحة مثل أبيات مروان "[1] . فالواو المضموم ما قبلها لا تكون إلا وصلاً عند أبي العلاء ، وهذا الشعر الذي ورد عن مروان بن الحكم قليل مثاله ، نادر وجود الحكم قليل مثاله ، نادر وجود في ديوان العرب ؛ لذلك لا يعول عليه ، وقد انتهي أبو العلاء إلى أن " ما بني على الواو قليل جداً ؛ لأن العرب إنما كانت تتبع أشرف الكلم في السمع "[2] .

والواو التي لا تصلح لأن تكون روياً ، ويأتي على رأسها الواو التي للإطلاق أو الإشباع او الترنم والتي ما قبلها مضموم ، ومن أمثلتها قول شوقي :

---

(١)انظر شروح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري ، ١/٤٣ .

(٢)انظر السابق ١/٧٣

من أىْ عهدٍ في القرى تتدفق　　　وبأى كف في المدائن تغْدق

فالواو ناتجة عن إشباع ضمة القاف وهي وصل ، وليست روياً . وقد توقف الأخفش أمام تلك الواو ؛ بالإضافة إلى الألف والياء موضحاً العلة في عدم صلاحيتها لتكون روياً قائلاً : " وإنما منعهن أن يكن روياً أنهن ليس لهن أصول في الكلام ؛ وإنما هن مزيدات على ما قبلهن لتمام الشعر ، وإنما زادوهن من بين الحروف ؛ لأن الشعر وضع للغناء والترنم ، وأكثر ما يكون ذلك في آخر البيت ، فزادوا حروفاً يجري فيها الصوت ، وذلك أن الصوت لا يجرى إلا في حروف المد واللين ، وهن الياء والواو الساكنتان والألف "(١) . وتنتمي إلى هذا النوع الواو اللاحقة بالفعل المعتل المجزوم بحذف حرف علته مثل " لم يغزو " والواو اللاحقة للضمير مثل " ضربتموه " و " غلامهو "(٢) .

ولا تصلح الواو لأن تكون روياً إذا كانت ضمير جمع (واو الجماعة) وما قبلها مضموم ، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر :

قوم إذا حاربوا ضربوا عدوهم　　　أو حالوا النفع في أشياعهم نفعوا

فواو الجماعة في " نفعوا " ليست روياً ؛ بل هي وصل ، والروي العين . ويندرج تحت الواو التي لا تصلح لأن تكون روياً تلك التي تلحق الضمير ، ومن أمثلتها قول الشاعر :

تجنوا كانْ لا ود بينى وبينهم　　　قديماً وحتى ما كأنهم همو

فالواو في " همو " وصل ، وليست روياً .

النون : تصلح النون لأن تكون روياً ، ولكن هناك حالتين يمتنع فيهما ذلك هما :

١- من المعروف أن " التنوين " عبارة عن نون ساكنة تلحق آخر الكلمة نطقاً لا كتابة ، ولا تصلح نون التنوين تلك لأن تكون روياً .

---

(١)انظر القوافي لأبي يعلي التنوخي ، ص ٧٨.

(٢)انظر القافية في العروض والأدب ، د. حسين نصار ، ص ٥٠ .

٢- لا تكون نون التوكيد الخفيفة روياً ؛ لذلك حين يقول الشاعر :

وإياك والميتات لا نقربنها　　　　ولا تعبد الشيطان والله فاعبدنْ

فالنون في " اعبدن " ليست روياً ، بل الروي هو الدال .

ويري أبو العلاء المعرى أن السبب في عدم صلاحية تلك لأن تكون روياً قلبها ألفاً حين الوقف . قال : " فأما النون الخفيفة فلا يجوز أن تجعل روياً ؛ لأن القافية موضع وقف ، وهذه النون تصير في الوقف ألفاً ، فإن أريد بها الثقيلة ، إلا أنها خففت للقافية كما تخفف لام (أضل) ودال (أشد) ، فلا بأس أن تجعل روياً؛ لأنها في نية المثقلة " .

الهاء : هناك ثلاثة أحوال لا يجوز فيها أن تكون الهاء روياً ، وتلك الأحوال هي:

١-هاء السكت وهي التي يوقف عليها لتبين حركة الحرف السابق عليها ، ومن أمثلتها قول الشاعر :

بالفاضلين أولى النهى　　　　في كل أمرك فاقتدهْ

فالهاء في (فاقتده) هي هاء السكت ، وتكون وصلاً ، أما الدال فهي حرف الروي . ومن أمثلتها أيضاً قول بعض جوارى العرب :

يا أبتي ويا أبهْ

حسنت إلا للرقبهْ

فزينها يا أبهْ

كيما يجئ الخطبهْ

بإبلٍ مقربهْ

للفحل فيها قبقبهْ (١)

فالهاء في الأبيات الثلاثة الأولى للسكت ، وفي الثلاثة الأخيرة للتأنيث .

---

(١)انظر شرح لزوم ما لا يلزم ، لأبي العلاء المعري ، ٤٩/١ .

٢-الهاء المنقلبة عن تاء التأنيث المتحركة ، ومن أمثلتها قول الإمام الشافعي :

أحب الصالحين ولست منهم   لعلى أن أنال بهم شفاعهْ

فالهاء في " شفاعه " أصلها تاء " شفاعة " ، وهى في البيت وصل ، والعين روي .

وقال الشاعر :

ثلاثة ليس لها رابع   الماء والحسناء والخضرهْ

فالهاء في " الخضره " وصل ، والراء الروي

٣-أن تكون هاء الضمير سواء أكان ساكناً أم متحركاً ، ومن أمثلتها قول زهير بن أبي سلمي :

صحا القلب عن سلمي وأقصر باطله   وعرى أفراس الصبا ورواحله

فالهاء الساكنة في " رواحله " وصل ، واللام السابقة عليها روي ومثل ذلك قول الشاعر :

أخ ماجد لم يحزني يوم مشهدٍ   كما سيف عمرو لم تخفه مضاربهْ

فالهاء الساكنة في " مضاربه " وصل ، والباء السابقة عليها روي وقال الشماخ :

حمامة بطن الواد بين ترنمي   سقاك من الغر الغوادي مطيرها

فالهاء المتحركة وصل والراء روي .

وقد عرض القدماء لهذا الحرف في بعض القصائد مع ربطه بالإبداع في العمل الفني ، وعرضوا أيضاً لما أسموه بالتطوع بما لا يلزم ، ومن أولئك ابن جنى الذي قال عن هذا التطوع أن : " هذا أمر قد جاء في الشعر القديم والمولد جميعاً مجيئاً واسعاً . وهو أن يلتزم الشاعر ما لا يجب عليه ؛ ليدل بذلك على غزره وسعة ما عنده . فمن ذلك ما أنشده الأصمعي لبعض الرجاز :

وحسدٍ أوشلت من حظاظها

على أحاسى الغيظ واكتظاظها

وبعد أن يورد ابن جنى بعض الأبيات يعلق عليها قائلاً:

" فالتزم في جميعها ما تراه من الظاء الأولى مع كون الروي ظاءً ، على عزة ذلك مفرداً من الظاء الأولى ، فكيف به إذا انضم إليه ظاء قبله . وقلما رأيت في قوة الشاعر مثل هذا "(١) .

ويوسع ابن جنى دائرة حديثه عن الروي وذلك حين توقف أمام بعض القصائد التي التزم الشاعر فيها تصغير قوافيها قائلاً : " وأنشد الأصمعي أيضاً من مشطور السريع رائية طويلة التزم قائلها تصغير قوافيها في أكثر الأمر إلا القليل النزر . وأولها :

عز على ليلى بذي سدير　　　　سوء مبيتى ليلة الغمير

وبعد أن يورد عدة أبيات من القصيدة يعلق عليها بقوله : " أفلا ترى إلى قلة المصغر في قوافيها . وهذا أفخر ما فيها ، وأدله على قوة قائلها ، وانه إنما لزم التصغير في أكثرها بساطة وطبعاً ، لا تكلفاً وكرهاً ؛ ألا ترى أنه لو كان ذلك منه تجشماً وصيغة لتحامى غير المصغر ليتم له غرضه ، ولا ينتقص عليه ما اعتزمه "(٢).

واهتم أبو العلاء المعري بالروي من حيث النظر في دواوين بعض الشعراء والتعرف على ما استعمله روياً من حروف المعجم . قال : " فأما المتقدمون فقلما ينتظمون بالروي حروف المعجم ؛ لأن ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء والظاء ، ولا الشين ولا الخاء ، ونحو ذلك من حروف المعجم . وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بنى على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ، ولا كثير من نظائرهن . وهذا شيء وليس بخفي ... وهذا أبو عبادة (البحترى) وله شعر جم ، ولا أعلم فيما روي له - شيئاً على الخاء ولا الغين

---

(١)انظر الخصائص لابن جني : ٢٣٤/٢ ، تحقيق محمد على النجار ، دار الكتب المصرية ، ص ٥٢ .

(٢)انظر السابق ، ٢٣٨/٢ وما بعدها .

ولا الثاء ، إلا أن يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ . وإذا اتفق لـــهم أن يجيئـــوا بالحرف فقلما يستوعبون مجيئه على كل الحركات .

وإن استعملوه في حال الحركة جاز أن يلغوه من حال الإسكان . مثال ذلـك أن أبا الطيب (المتنبي) استعمل الهمزة المضمومة والمكسورة ، ولـــم يســـتعمل المفتوحة ولا الساكنة ، واستعمل السين المكســـورة دون المفتوحـــة والمضمومـــة والساكنة ، وكذلك جرئ أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين "(١).

وقال الدمنهوري في كتابه (الإرشاد الشافي على من الكافي) ؛ إذ قـــال : " إذا جاءك بيت فانظر إلى آخر حرف منه ، فإن كان واحداً ممـــا لا يجـــوز أن يكون روياً فتجاوزه إلى الذي قبله ، فإن لم يكن واحداً منها فاجعلـــه رويـــاً . وإن كان واحداً منها فتجاوزه إلى ما قبله ، فإنه لابد أن يكون روياً ؛ لأنه لا يمكـــن أن يلحق بعد حرف الروي أكثر من حرفين : الأول الوصل ، والثـــاني الخـــروج . مثلاً. بيت رؤبة وهو :

وقاتم الأعماق خاوى المخترقْ

آخره القاف ، وليست واحداً من الحروف المستثناه فهي حرف الـــروي ، والقصيدة لذلك قافية ، وبيت زهير بن أبى سُلمى وهو :

صحا القلبُ عن سلمى وأقصر باطله

وعرى أحزاسُ الصبا ورواحلهْ

آخره الهاء ، إلا أنها من الحروف المستثناة ، ألا تراها هاء إضمار متحركاً ما قبلها ، فلا تكون روياً بل وصلاً ، ولذا عددنا ما قبلها وهو اللام روياً ، وليست من الحروف المستثناة ، فهي الروي ، والقصيدة لذلك لأمية . وبيت الأعشى وهو:

---

(١)انظر شرح لزوم ما لا يلزم ، لأبي العلاء المعري : ٣٩/١ .

قطعت إذا خب ريعانها … بعرفاء تنهض في آدها

آخره الألف ، ولا تكون روياً بل خروج ؛ لأنها تابعة لهاء الإضمار ، فقد عددنا ما قبل الهاء وهو الدال روياً ، وليست من الحروف المستثناة ، فهي إذن الروي ، والقصيدة لذلك دالية ، وقس.[1]

وهذه الأحرف التي لا تصلح أن تكون روياً يجب أن يعتبر أن ما قبلها هو " الروي " .

ومعني ذلك أن جميع الحروف الصحيحة تصلح للروي ، وكذلك تصلح للروي حروف اللين .

وسوف نتكلم عن أحرف اللين التي تصلح للروي عند الكلام على الوصل وعلى الهاء أيضاً .

أما بقية الحروف الصحيحة فتصلح روياً دون قيد ، فإذا كان الحرف الصحيح ساكناً فهو " روي " وعنده تنتهي القافية ، أما إذا تحرك فإن الصحيح يكون " روياً وحركته وصلاً .

ولا فرق في " الروي " بين أن يكون ما قبله محركاً أو ممدوداً ، ومثال " الروي " الساكن الذي تحرك ما قبله قول الشاعر :

إيه عدادة السنين علينا … مقبلات بمفرح أو بمحزن
هل سبيل بين الورى لوفاق … كم سمعنا بأنه غير ممكن ؟
فرقهم أجناسهم ولغاهم … واستطابوا الخلاف حتى تمكن
واشتروا بالإخاء ... حقداً بليغاً … فانبري بعضهم على البعض يطعن

ومثال الروي الساكن الذي قبله مد قول الشاعر :

أيها الليل أيدنا نشتكي … فاستمع شكوى الحزاني المتعبين

---

(١)انظر علم الجمال اللغوي ، د. محمود سليمان ياقوت ، ص ٢٦٨ .

هدنا الحزن وأضنانا الأسى وبرانا الوجد في دنيا الشجون
قد شكوناك وجئنا نشتكي لك شيئاً في خيال الذاهلين

في قول الشاعر :

سرى في الليل لا يدري إلا ما وأوغل ما يرى إلا ظلاما

ولا تصلح الألف هنا لأن تكون روياً والروي هو الميم ، والألف هنا ألف الإطلاق ، وهي الناشئة من إشباع حركة الروي التي هي الفتحة .

وفي قول شوقي :

يا خليلي لا تذما لي المو ت فإني من لا يرى العيش حمدا
لا أقول اسكنا إلى هذه الدا ر غروراً ، ولا أقول استعدا

ولا تصلح الألف في " استعدا " هنا لأن تكون روياً لأنها ألف التثنية والروي هنا هو الدال .

وكقول الشاعر :

يحسبه الجاهل ما لم يعلما شيخاً على كرسيه معمما

فالألف المنقلبة عن نون التوكيد الخفيفة لا تصلح هنا أن تكون روياً والروي هنا هو الميم ، فالفعل " يعلما " مضارع بني على الفتح لاتصاله بنون التوكيد الخفيفة المنقلبة ألفاً في الوقف .

وهناك تصريع بين (يعلما) و (معمما) هي التي جعلت الشاعر يعدل عن جزم الفعل يعلم فيحول حركة الميم من سكون أو كسر إلى فتحة طويلة ومثاله أيضاً قول الشاعر :

فإياك والموتات لا تقربنها ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا

وكذلك الألف التي في كلمة " أنا " والألف الملاحقة ها الغائبة مثل : شبابها.

وفي قول الشاعر :

خل البكاء بموكب الشهداء　　　　إن البكاء مطية الضعفاء

أما عن الياء الناتجة عن الإشباع فهي لا تصلح روياً إذا كانت هذه الحركة كسرة والروي هنا حرف الهمزة .

وكقول الشاعر :

فوجمت أحوج ما أكون تكلما　　　　وعجزت عن تصوير بعض عزائي

ومن الحوادث ما ينوء بحمله　　　　شعب ويخرس ألسن الشعراء

فالياء في " عزائي " ياء المتكلم ولا تصلح أن تكون روياً والروي هنا حرف الهمزة .

وكقول الشاعر :

كفي دعابات الجنون فما بقي　　　　لهواك معني يرتجيه ويتقى

فالياء هنا من بنية الكلمة ولا تصلح أن تكون روياً والروي هنا هو القاف .

أما عن الواو التي لا تصلح أن تكون روياً

يقول ابن الرومي :

لما تؤذن الدنيا به من صروفها　　　　يكون بكاء الطفل ساعة يولد

وإلا فما يبكيه منها .. وإنها　　　　لأرحب مما كان فيه وأرغد ؟

فالواو هنا لا تصلح لأن تكون روياً لأنها واو الجماعة فالروي هنا هو الهمزة . وكقول شاعر معاصر :

فتزودْ للهوى أسفاً　　　　وانس يا مسكين حبهمو

فالواو هنا لا تصلح أن تكون روياً ؛ لأنها الواو اللاحقة لضمير الجمع فالروي هنا الميم .

أما عن الهاء

فقول ابن قيس الرقيات :

بكرت على هواذلي	يلحينني وأو مهنهْ
ويقلن شيب قد علا	ك وقد كبرت فقلت : إنهْ

فالهاء هنا لا تصلح أن تكون روياَ لأنها هاء السكت (إنه) إن حرف جواب بمعني " نعم " والهاء للسكت . وقيل إن الهاء ضمير منصوب بأن والخبر محذوف، أي إنه كذلك .

وكقول شاعر معاصر :

من لهذا اليتيم غير رجالٍ	أصبحوا في الحياة من أعوانه ؟
أو ردوه مناهل العلم صرفاً	ودعوه يصول في ميدانه
رب طفلٍ في أمسه كان نسياً	وهن اليوم حادث في زمانه

وكقول الشاعر السابق :

قل للجداول عاد شاعرك الذي	يا طالما غناك في أشعاره
قد عاد والشوق القديم بقلبه	ورؤى الشباب تطل من أنظاره
يشكو إليك ـ إذا وعيت شكاته-	مما رأى في ليله ونهاره

فالهاء هنا لا تصلح أن تكون روياً ؛ لأنها هاء الضمير المتحركة والروي هنا هو الراء .

وهذا بشرط ألا يكون قبل هاء الضمير حرف مدِ وإلا اعتبرت الهاء روياَ كقول الشاعر :

يا رفيقي الملاح : أين هي الأر	ض ومالى على الضحى لا أراها
أعراها من السماء ازورار	أم مشى الليل فوقها فمحاها
وإلى أين والعوالم حولي	أطلعت سخطها وأبدت أذاها
الغيوم الجهماء تحجب عنى	وجه شمس الضحى وتخفى سناها

والهاء هنا تصلح أن تكون روياَ .

التنوين :

وهو بأقسامه كلها لا يكون روياً سواء أكان للصرف او لغيره فيشمل نحو : " محمد وصهٍ مسلماتٍ وإذن وأصابن والعتابن " .

نون التوكيد الخفيفة :

لا تكون روياً مثل " اجتهدن " .

همز الوقف لا تكون روياً وهي الهمزة التي يبدلها قوم من الألف عند الوقف فيقولون " رأيت رجلاً أراد أن يضربها " فكل حرف يكون روياً إلا الألف والواو المضموم ما قبلها والياء المكسور ما قبلها ن والمضمرات أو الزوائد ، نحو: ضربا واضربوا واضربي ، ونحو : الوداعا وحبلى والخيامو والأيامي ، وإلا هاء التأنيث وهاء الضمير والهاء الأصلية المتحركة ما قبل كل منها ، وهاء السكت ، نحو : طلحه وضربه وضربها وكارها وقيمه ، وإلا التنوين والنون الزائدة والألف المبدلة من أحدهما ، نحو : يد والعتابن ولقيت زيداً ويحسبه الجاهل ما لم يعلما .

فكل من هذه المستثنيات ليس روياً ، بل ما قبله هو الروي ، فالروي في " حوملي " اللام لا الياء الزائدة إشباع . وإنما امتنع أن تكون هذه الأحرف السبعة روياً ؛ لأن أكثرها ليس أصولاً بل زوائد على بقية الكلمة ، وليست قوية في نفسها فأشبهت الحركات في امتناع وقوعها روياً ، وبعضها وإن كان أصلاً - أشبه لضعفه الحركة .

ما يصلح أن يكون روياً ووصلاً :

وهي ثمانية حروف في مواضع معينة وبيانها كما يلي :

أولاً : الألف في موضعين :

١- إذا كانت أصلية مثل : إذا والهدي .

٢- إذا كانت زائدة للتأنيث مثل : " حبلى " ، أو للإلحاق مثل : " أرطى " .

ثانياً: الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها مثل : يدعو ، ويسمو .

ثالثاً : الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها مثل : يرمى ، والداهي .

رابعاً : ياء النصب المخففة مثل : " مصرىْ " .

خامساً : الهاء الأصلية المتحرك ما قبلها مثل : الشبه ، المتشابه - نبه .

سادساً : تاء التأنيث سواء كانت ساكنة مثل : غضبت أو متحركة مثل : حبيبتي، فاطمة .

سابعاً : كاف الخطاب مثل : إنك ، أشكرك ، مالك .

ثامناً : الميم في موضعين :

١- بعد الهاء مثل : منهم ، ومالهم .

٢- بعد الكاف مثل : منكم ، ومالكم .

الحرف الذي يجوز أن يكون روياً ووصلاً من هذه الثمانية قد يتعين أن يكون وصلاً إذا جاء في بعض أبيات القصيدة وهو لا يصلح روياً كالهاء إذا جاءت في كلمة مثل كارهاً (في عجز بيت) ثم جاءت في كلمة مثل " دارها " (في عجز بيت آخر) فإن الهاء في " كارها " يجوز كونها روياً لكن لما جاءت في بيت آخر وهي لا تصلح أن تكون روياً ، وهي هاء " داها " تعينت هي أيضاً للوصل .

وقد يتعين أن يكون روياً إذا لم يلتزم الحرف الذي قبله في آخر كل بيت من القصيدة كما في " عزتي وهمتي وليلتي " ، فإن تاء التأنيث وإن جاز كونها وصلاً ، لكن لما لم يلتزم الحرف الذي قبلها هنا تعينت هي للروي ... وقس على ذلك .

ما يتعين أن يكون رويا :

وهي خمسة حروف في مواضع معينة ، إليك بيانها :

أولا : الواو : في مواضع أربعة .

١- إذا سكنت وفتح ما قبلها ، مثل : ارضوا ، واسعوا .

٢- إذا سكن ما قبلها مثل . لهو ، دلو .

٣- إذا تحركت وتحرك ما قبلها ، مثل : هو ، وسرو .

٤- إذا شددت ، مثل : سمو ، ومرجو .

ثانياً : الياء في المواضع الأربعة السابقة التي للواو والمتعينة روياً وهي :

١- إذا سكنت وفتح ما قبلها مثل أرضى واسعي .

٢- إذا سكن ما قبلها مثل : ظبي ونهى .

٣- إذا تحركت وتحرك ما قبلها مثل هي ، ورضى ، وداعيا .

٤- إذا شددت مثل مقضي ، دعي ، وروي .

ثالثاً : الهاء الساكن ما قبلها ، سواء أكانت أصلية مثل شبه ، او زائدة مثل سجاياها ، أو مضاعفة مثل مياهها ، جباهها .

رابعاً : ياء النسب المشددة : مثل مصري ، وفلسطيني .

خامساً : باقي الحروف ما عدا الحروف التسعة عشر في المواضع المتقدمة ، كالهاء والتاء والثاء والجيم والحاء وإذا ورد بيت ننظر إلى آخر حرف منه ، فإن كان واحداً مما لا يجوز روياً فتجاوزه إلى الذي قبله ، فإن لم يكن واحداً منها فاجعله روياً وإن كان واحداً منها فتجاوزه إلى ما قبله فإنه لابد أن يكون روياً لأنه لا يمكن أن يلحق بعد حرف الروي أكثر من حرفين الأول الوصل والثاني الخروج ، فمثلاً بيت رؤية : وقاتم الأعماق خاوي المخترع آخره القاف وهي ليست واحداً من الحروف المستثناة ، فهي حرف الروي والقصيدة لذلك قافية ، وبيت زهير بن أبي سلمي وهو:

صحا القلب عن سلمي وأقصر باطلة

وعرى أفراس الصبا ورواحله

آخره الهاء إلا أنها من الحروف المستثناة : لأنها هاء إضمار متحركاً ما قبلها ، فلا تكون روياً بل وصلاً فقد عددنا الحرف الذي قبلها وهو اللام ، وليست اللام من الحروف المستثناة ، والقصيدة لذلك لأمية وبيت الأعشى وهو :

آخره الألف ولا تكون روياً بل خروج ؛ لأنها تابعة لهاء الإضمار ، فقد عددنا الحرف الذي قبل الهاء وهو الدال روياً ، وليست من الحروف المستثناة فهي إذن الروي والقصيدة لذلك دالية ، وقس على ذلك .

٢- **الوصل** : وهو الحرف الذي يجئ بعد الروي المتحرك ، وقد سمي بذلك ؛ لأنه وصل حركة حرف الروي ؛ أي أشبعها ، أو لأنه موصول به . وهناك أربعة أحرف تصلح لأن تكون وصلاً هي أحرف المد الثلاثة : الألف ، والواو ، والياء ، ومعها الهاء . و"الوصل " حرف ليس ضرورياً في البيت ، ولكنه إذا وجد لزم في القصيدة كلها .

والوصل نوعان :

أ- حرف مدٍ يتولد عن إشباع حركة " الروي " فيكون ألفاً أو واواً أو ياءً .

ب- هاء ساكنة أو محركة تلي حرف " الروي " .

فمثلاً إذا كان " الرويُ " ميماً محركة فإن هذه الحركة يتولد عنها إشباع أي حرف مد ، ففي حالة الفتحة تتولد الألف ، وفي حالة الضمة تتولد الواو ، وفي حالة الكسرة تتولد الياء .

وحرف المد المتولد عن إشباع حركة الروي أياً كانت يسمي وصلاً . ولا فرق في حرف المد بين أن يكون للإطلاق وبين أن يكون لغيره كألف التثنية ، وياء المتكلم ، والياء التي من بنية الكلمة ،وواو الجماعة .

فإذا ابتدأ الشاعر روي البيت الأول بميم محركة بالفتح مثلاً فإن الفتحة تستتبع وجود ألف في هذه الحالة ، وكذلك إذا حركت الميم بالضمة فإنها تستتبع وجود واو ، أما إذا حركت بالكسرة فإنها تستتبع وجود ياء .

وحين تقع الألف وصلاً نجدها مختلفة من حيث علاقتها ببنية الكلمة أو تركيب الجملة ، وهذا الاختلاف يؤدي إلى تلون الأداء الصوتي لبيت الشعر ؛ فتكون الألف للإطلاق ، وتسمي ألف الترنم أو الإشباع أيضاً ، في قول جرير :

أقلى اللوم عاذل والعتابا وقولي إن أصبت لقد أصابا

وتكون الألف من أصل بنية الكلمة في قول الشاعر :

بما بجفنيك من سحر صلى دنفا يهوى الحياة وإما إن صددت فلا

وقول الشاعر :

فقالت صدقت ولكننى أريد أعرفها من أنا

فالألف في " أنا " لبيان حركة بناء الكلمة . وتكون الألف مبدلة من تنوين المنصوب عند الوقف في قول شوقي :

قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا

فالألف في " رسولا " وصل . وتكون مبدلة من نون التوكيد الخفيفة عند الوقف أيضا في قول الأعشى :

وإياك والميتات لا تقربنها ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا

فالألف في " فاعبدا " وصل ، وأصلها نون التوكيد الخفيفة :

" فاعبدن " وقد تم إبدالها ألفا حين الوقف .

وحين تقع الواو وصلا نجدها مختلفة أيضا من حيث علاقتها ببنية الكلمة أو تركيب الجملة ؛ فتكون الواو من أصل بنية الكلمة في قول الشاعر :

نصحتك علما بالهوى والذي أرى مخالفتي فاختر لنفسك ما يحلو

وتكون الواو للإطلاق ، وتسمي واو الترنم او الإشباع ، في قول القطامي :

قد يدرك المتأني بعض حاجته وقد يكون مع المستعجل الزلل

فضمة اللام في " الزلل " يؤدي إشباعها إلى إنتاج الواو : " الزللو " ومن أمثلتها كذلك قول جرير :

متى كان الخيام بذي طلوح   سقيت الغيث أيتها الخيام

أي " الخيامو " وتكون الواو واو جماعة مضمومة ما قبلها ؛ لذلك تكون وصلاً كما في قول القطامي .

فلا هم صالحوا من ينبغي عتبي   ولا هم كدروا الخير الذي فعلوا

وقول الشاعر :

تمسك بأذيال الهوى واخلع الحيا   وخل سبيل الناسكين وإن جلوا

وتكون واو الوصل لاحقة للضمير كما في قول الشاعر :

تجنوا كأن لا ود بينى وبينهم   قديماً وحتى ما كأنهم همو

فالواو في " همو " وصل . نأتي إلى الياء وهي الحرف الثالث من أحرف المد واللين ؛ فتكون من أصل بنية الكلمة في قول امرئ القيس :

ألا انعمْ صباحاً أيها الطلل البالى   وهل ينعمن من كان في العصر الخالى

وهي أصلية كذلك في قول الشاعر :

أسيلة مجرى الدمع أما وشاحها   فيجرى وأما الحجل منها فما يجرى

وأما الياء التي للترنم فكقول امرئ القيس :

ولو أنني أسعى لأدنى معيشةٍ   كفاني - ولم أطلب قليل من المال

فكسرة اللام في " المال " يؤدي إشباعها إلى إنتاج الياء : " المالي " . وتكون الياء ضمير المتكلم كما في قول امرئ القيس :

ففاضت دموع العين منى صبابةً   على النحر حتى بل دمعي محملي

وقول حافظ إبراهيم :

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي   وناديت قومي فاحتسبت حياتي

رمونى بعقم في الشباب وليتني عقمت فلم أجـــــزع لقول عداتي
أنا البحر في أحشائه الدر كامن فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي

فالقصيدة تائية والياء وصل . نأتي إلى الياء المخففة مـــن الـــهمزة فنجـد العلماء يشيرون إلى وقوعها وصلا كما في قول المتنبي :

كلما رمت لونه منع الناظر موج كأنه منك هازي

فأصل " هازي " هو " هازئ " ، وقد أنكر ذلك ابن جنى ، ولكن أبا العـــلاء المعري أبطل إنكاره[١] .

وآخر الحروف التي تقع وصلا " الهاء " ، ولها عدة اســـتعمالات ، فحيــن يقول الشاعر :

بالفاضلين أولى النهى في كل أمرك فاقتده

الهاء في " اقتده " هي هاء السكت . وحين يقول زهير بن أبي سلمي :

صحا القلب عن سلمي وأقصر باطله
وعرى أفراس الصبا ورواحله

الهاء في " رواحله " وصل ، وهي ضمير محرك ما قبله .
وحين يقول الشاعر :

ثلاثة ليس لها رابع الماء والحسناء والخضره

الهاء في " الخضره " وصل ،وأصلها تاء التأنيث المتحركة .
وقال الإمام الشافعي :

أحب الصاحلين ولست منهم لعلى أن أنال بهم شفاعه

الهاء في " شفاعة " وصل . وفي هذا المقام يسرني أن أثني على طريقـــة الدكتور عبد العزيز عتيق في معالجة مبحث القافية خصوصا حروفها التـــي لـــم

---

(١)انظر كتاب القوافي للتنوخي ، ص ٩٢ وما بعدها .

يتناولها بالدرس من خلال أبيات مفردة ؛ بل تناولها من خلال نصوص كاملة تبرز ظواهر القافية الإيقاعية وما توافق منها مع النظام وما خرج عنه . وفي رأيي أن هذه الطريقة هي أسلم طريقة وهي مبنية على خبرة وممارسة في التعامل مع النصوص ومع الدارسين[١] .

وما يتناسب مع مستوياتهم وطبيعة الموضوعات المدروسة وذلك من خلال إنتاجه العلمي سواء أكان ذلك في النحو أم الصرف أم العروض وكذا العلوم البلاغية (المعاني والبيان والبديع).

ومما وردت فيه ألف المد وصلاً قول الشاعر :

كنت لي ظلا على الأرض وريفا	**كنت لي معنيً سماوياً لطيفاً**
كنت لى سحراً يغشى .. هيكلي	**وربيعاً شاعرياً لا خريفاً**
كنت مرهوباً بما ألبستنى	**من معانيك ووضاءً شفيفاً**
ثم مات الظل والسحر معاً	**بين كفيك فأصبحت مخيفاً**

ففي الكلمات (لطيفاً - خريفاً - شفيفاً - مخيفاً) الروي هنا هو الفاء المحركة بالفتحة في آخر الأبيات ، والألف الناتجة من إشباع فتحة الفاء هي الوصل .

وفي قول الشاعر :

أي بشرٍ لم تسكبي في حياتي	**أىُ نور في جوها لم ترتقي**
أي فجر معطرِ .. قمريِ	**أنت لم تطلعين عذب الشروق**
كنت بالأمس غارقاً في قيودي	**وأنا اليوم دائم التحليق**
كالخيال الطروب ، كالنسم العا	**بر وهناً ، وكالضياء الدفوق**
كالرجاء المنغوم ، كالفرح الملـ	**قي بأسبابه لكل فريق**
كالغناء المبثوث في ذلك الكو	**ن جميعاً ، وكالغمام الرقيق**

---

(١)انظر علم العروض والقافية ، د. عبد العزيز عقيق ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د. ت .

هكذا نـــضرت يــداك حـــياة　　　كنت من قفرها بهم وضيق

ففي الكلمات (ترتقى - الشروق - التحليق - الدفوق - فريق - الرقيـــق - وضيق) فالوصل بالياء الممدودة فيما رويه محرك بالكسرة ، وهو هنا القاف .

وكقول الشاعر :

اهنئوا بالعيد والهوا واطربوا　　　يا بني العيد وضجوا واصخبوا

فإذا نحن به .. لم نبتســم　　　وقعدنا عنكم لا تغضـــــــبوا

كتب الله لنا من دونــــكم　　　شقوة العمر .. فأين المهرب

ففي الكلمات (واصخبوا - لا تغضبوا - المهرب) الوصـــل هنـــا بـــالواو الممددة فيما رويه محرك بالضمة ، وهو هنا الباء .

ومما وردت فيه الهاء وصلا قول شوقي :

كان شعري الغناء فى فرح الشر　　　ق وكان العزاء في أحزانه

قد قضى الله أن يؤلفنا الجرح　　　وأن نلتـــــقي على أشجـــانه

كلما أن بالعراق جريـــــــح　　　لمس الشرق جنبه في عمانه

ففي الكلمات (أحزانه - أشجانه - عمانه) الوصل هنا حرف الهاء الســلكنة التي تلي حرف الروي .

وفي قول شوقي أيضاً :

لبنان والخلد اختـــــــــراع الله لم　　　يوسم بأزين منهـــــما ملكوته

هو ذروة في الحسن غير مرومة　　　وذرا البراعة والحجا " بيروته "

وكأن أيام الشباب ربوعـــــــــه　　　وكأن أحـــــلام الكعاب بيوته

وكأن ريعان الصبا ريــــــحانه　　　سر السرور يجوده ويقـــوته

وكأن أثداء النـــــــــواهد يتنه　　　وكأن أقراط الولائـــد تــوته

وكأن همس القاع في أذن الصفا　　　صوت العتاب : ظهوره وخفوته

ففي الكلمات (ملكوته - بيروته - بيوته - ويقوتـــــه - توتـــه - وخفوتـــه) الوصل هنا الهاء المحركة التي تلي حرف الروي .

والملاحظ على الوصل أنه قرين الروي غير المقيد ؛ لأن تقييد الروي معناه الصمت عنده ؛ ومن ثم فإن إطلاق الروي جريان به إلى الوصل وما دام الوصل تتمة للروي فاللزوم فيه بداهة متحقق ما دمنا قد التزمنا حد الروي ، وقد أفضت سلامة الوصل بالشعراء إلى الوقوع في أخطاء لغوية من أجل الحفاظ على سمته الإيقاعي ، وأطلقت من أجله حركات إعرابية ما كان لها أن تأخذ أكثر من كمها المعهود للحركات القصيرة ، وأضحى الإبدال في بعض صوره مطلباً ضرورياً للحفاظ عليه كما هو واضح من تحويل التنوين إلى ألف مد مساوقة لألفات النص.

وحين يكون هذا الوصل نغمة نهائية في إيقاع الشعر فإن الترنم سمة هذا الوصل . فحروف الإطلاق ألفاً أو واواً أو ياءً مط لحركة الروي جئ بها للترنم.

وجل الشعر يؤكد ذلك . ولعل حديثاً واعياً لسيبويه يثبت ذلك . يقول سيبويه : " وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي ؛ لأن الشعر وضع للغناء والترنم به "[1] . ومثل ذلك التنوين لما فيه من رنة إيقاعية هي أساس الترنم .

والقوافي المطلقة تنزع إلى إشباع الحركة في آخرها سواء أكانت كذلك أم لا فيتحول فيها المقطع الأخير إلى مقطع طويل (ص ح ح) مما يستدعي قوة في نطقه ووضوحاً في إسماعه ، وقد كان أهل الحجاز وهم أميل إلى الغناء والحداء يدعون هذه القوافي ما نون منها وما لم ينون على حالها في الترنم ط ليفرقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء"[2] كما يقول سيبويه .

ويساعد على قوة الوضوح السمعي تكرير حرف بعينه في القصيدة . وهذا الوضوح في الإسماع والقوة في النطق يجعل كلمة القافية منبورة نبراً دلالياً يهدف إلى إظهار هذه الكلمة بذاتها في البيت لتعلق غرض بها ، فهو إذن من نبر السياق، أو النبر الدلالي - كما يسميه الدكتور تمام حسان - " وأي مقطع في

---

(١)انظر الكتاب لسيبويه ، ج٢ ، ص ٢٩٨ .

(٢) انظر السابق ، ج٤ ، ص ٢٠٦ .

المجموعة الكلامية سواء أكان في وسطها أم في آخرها صالح لأن يقع عليه هـذا النوع من النبر "[١] وقد تحدث ابن جني من قبل عما يشبه هذا النوع من النبر وإن كان يسميه تمكين الصوت وزيادة الإشباع فيه والاعتماد[٢] ، وفي موضع آخر يصف هذه الظاهرة ويرتب فروقاً دلالية بأنها زيادة في قوة اللفظ والتمكين في مط الصوت وإطالته وتفخيمه[٣] .

وفي نطق المقطع المنبور تبذل جميع أعضاء النطق أقصى ما يمكنها من جهد - كما يقرر علماء اللغة - وابن جني هو الذي يقول في عبارة دالة : " إن الأصوات تابعة للمعاني فمتي قويت ، ومتي ضعفت ؛ ضعفت "[٤] .

وقد بدا أن الوصل يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة أسماع إيقاعي ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعي للبيت . فالأصوات كالأجسام المتحركة.

والوصل هو القفلة النهائية لنغم البيت في الروي المطلق وحده أو مع تابعه الذي يسمي خروجاً ، وقبل الوصول إلى الخروج نلحظ أن من الوصل ما عد حرفاً مشدداً في النهاية ؛ حيث يتحلل الحرف إلى صوتين داخلياً . وهما صوتان بحكم الإدغام ملتزمان . فلو وقف على هذا الحرف المشدد فإن ضياعاً للصوت الثاني يعد أمراً لازماً . ومن خلال ذلك بالإمكان أن يبادل المشدد غير المشدد . يدل على ذلك قول عمر بن أبي ربيعة[٥] :

قلت ما جشمتنا من حبكم	يا بنة الخيرين أدهى وأمر
ولقد زاد فـؤادي حزناً	قولها لى ارع سرى يا عمر

---

(١)انظر مناهج البحث في اللغة ، د. تمام حسان ، ص ١٦٣ ، القاهرة ، ١٩٥٥ .

(٢) انظر المحتسب في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تحقيقي على النجدي ناصف وآخرين ، ٢٥٩/١ ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة ، ١٣٨٦هـ .

(٣) انظر الخصائص لابن جني : ٣٧٠/٢ .

(٤) المحتسب لابن جني : ٢١٠/٢ .

(٥)انظر ديوان عمر ابن أبي ربيعة ، ص ٩١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .

فقد بادلنا بين كلمة " أمر " وراؤها كانت قبل الوقف مشـددة ، وبيـن راء عمر المفردة وهنا يحق أن ننظر حساب القافية من خلال رويها ووصلها حسـاب الوقف على الكلمات . فالوقف يتم فيها على النحو التالي :

إما بالسكون أو بالمد أو بالسكت ممثلاً من خلال هائه. والوقف بالسـكون يقف بالروي عند حد التقييد غير أن هذا المقيد قد يسبق بصامت متحرك ؛ ومـن هنا يمثل مع صامته السابق مقطعاً كاملاً كقول خليل مطران[1] :

فيم احتابسك للقـلم والأرض قد خضبت بدم

قل يا فتي الشعراء قل لبتك أم عصـت الهمم

فالروي المقيد مع سابقه الصامت كونا مقطعاً من نوع (ص ح ص) فـي البيتين إذ مقابله اللغوي (دم - قم)[2].

وأحرف المد والهاء لا تصلح للروي ، ولكن هذا الكلام ليس على إطلاقه ، ذلك أنه يمكن أحياناً عد هذه الحروف وصلاً وما قبلها في هذه الحالة يكون روياً ، وفي حالات قليلة يمكن عدها روياً بقيود ، كما يمكن عد أحرف أخرى روياً بقيـود كذلك . وهذه الأحرف هي : الهاء والكاف والتاء .

من ذلك نري أن الأحرف التي تصلح روياً ووصلاً بقيود هي : الألـف ، والواو والياء ، والهاء ، وتاء التأنيث ، وكاف الخطاب .

والمراد بصلاحيتها للروي والوصل ، أن الشاعر إن التزم ما قبلها كان مـا قبلها هذا روياً وكانت هي وصلاً ، وإن لم يلتزم ما قبلها كانت هي روياً . وفيمـا يلي تفصيل ذلك :

(١) انظر ديوان خليل مطران ، ص ١٤٧ ، مطبعة المعارف ، القاهرة ، د. ت .

(٢) انظر القافية تاج الإيقاع الشعري ، د. أحمد كشك ، ص ٦٥ ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

الألف :

تصلح الألف للروي والوصل إذا كانت أصلية ؛ أي من بنية الكلمة ، وكان ما قبلها مفتوحاً . ومن أمثلة ذلك : الهدى ، المنى ، الهوى ، الضنى ، الأســـى ، جرى ، مضى ، دعا ، عفا ، استوى .

فإذا أورد الشاعر في قافيته هذه الكلمات ومثيلاتها من الكلمات التي تنتــهي بألف أصلية ، أي من بنية الكلمة ولم يلتزم الحرف الذي قبلها ، فإنه يكون قد عــد الألف روياً ، وتسمي القصيدة حينئذ مقصورة مثال ذلك قصيدة للشــاعر محمــود سامي البارودي يصف فيها القطار والمزارع ، وإليك نموذجاً منها :

ولقد علوت سراة أدهم لو جرى ... في شاوه برق تعثر أو كبا (فعل)
يجري على عجل فلا يشكو الوجي ... مد النهار ولا يمل من السرى
حتى وصلت إلى جناب أفيح ... زاهي النبات بعيد اعماق الثرى
تستن فيه العين بين منابت ... طابت مغارسها وجنات روا
ملتف أفنان الحدائق لو سرت ... فيه السموم لشابهت ريح الصبا
فترابه نفس العبير ونبته ... سرق الحرير وماؤه فلق الضحي
فإذا شممت وجدت أطيب نفحة ... وإذا التفت رأيت أحسن ما يرى(فعل)
والقطن بين ملوز ومنور ... كالغادة ازدانت بانواع الحلى
فكأن عاقده كرات زمرد ... وكأن زاهرة كواكب من الروا

دبت به روح الحياة فلو وهت عنه القيود من الجداول قد مشى (فعل)

فأصوله الدكناء تسبح في الثرى ... وفروعه الخضراء تلعب في الهوا

فالكلمات (أوكبا - السري - الثرى - روا - الصبا - الضحـــــى - يــرى - الحلي - الروا - قد مشى - الهوا) تعد الألف روياً .

ومثاله كذلك قول المتنبي :

فلما انحنا ركزنا الرما ... ح فوق مكارمنا والعلا
وبتنا نقبل ... أسيافنا ... ونمسحها من دماء العدا

لتعلم مصر ومن بالعراق　　　ومن بالعواصم أني الفتى

انى وفيت وأنى أبيت　　　وأنى عتوت على من عتا

وما كل من قال قولاً وفي　　　ولا كل من سيم خسفاً أبى

فالكلمات (والعلا - العدا - الفتى - عتا - أبى) التي انتهت بـــها الأبيـــات اشتركت الألف في نهاياتها خصوصاً أن الحرف السابق على الألف لم يرد موحداً بحيث كان يمكن عده روياً وعد الألف وصلاً.

أما إذا التزم الشاعر الحرف الذي قبل الألف سواء أكانت الألف أصليـــة أم للإطلاق فإن الألف في هذه الحالة تعد ألف وصل والحرف الملـــتزم قبلـــها هـــو الروي ، مثال ذلك قول أبى العلاء المعرى :

منك الصدود ومنى بالصدود رضا

من ذا على بهذا في هواك قضى؟

بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعت

من الكآبة أو بالبرق ما ومضا

إذا الفتى ذم عيشاً في شبيبته

فما يقول إذا عصر الشباب مضى ؟

وقد تعوضت عن كلٍ بمشبعه

فما وجدت لأيام الصبا عوضا

جربت دهرى وأهليه فما تركت

لي التجارب في ود امرئ غرضا

ففي الكلمات (قضى - ومضا - مضى - عوضا - غرضا) الضـــاد هـــي الروي وألف وصل ؛ لأن الألف لم تلتزم في كل كلمات أو نهايات الأبيات بينمـــا التزمت الضاد فأبيات المعرى تنتهي قافيتها بالضاد والألف، ولكن بعض الألفـــات فيها ما هو أصلى كالألف في : " رضا - قضى - مضى " وفيها ما ليس أصليـــاً ،

بل للإطلاق كالألف في : " ومضا - عوضا - غرضا " ، ولذلك عدت الضاد روياً والألف وصلاً .

الياء :

أ- إذا كانت الياء أصلية ممدودة وكان ما قبلها مكسوراً فإنها تكون صالحة للروي وللوصل ، فتكون روياً إذا لم يلتزم الحرف الذي قبلها مثل : " يكفى - يرمي - يهدى - يطوى - مبدى - مجدى " وتكون وصلاً إذا التزم الحرف الذي قبلها ، مثل " يحمى - ينمي - يرمي - يدمي - يصمى ".

ب- فإذا لم تكن الياء أصلية تعين كونها وصلاً وتعين أن يكون الحرف الذي قبلها حينئذ روياً . مثال ذلك: انعمى - اسلمي - مرغمي - مقدمى - لم تعلمى (بإشباع الميم) - لا تكتمي - بالدم - أخو المسلم ".

جـ- وإذا التزم الحرف الذي قبلها سواء أكانت أصلية أم غير أصلية تعين أن تكون وصلاً كذلك ، وتعين أن يكون الحرف الملتزم قبلها روياً . وذلك كقول الوأواء الدمشقى في وصف شمعة :

ومخطوفة الخصر لما بدت لدى الليل عاينت صبحاً يضى

تعاقب من نفسها نفسها فتقضي الأمور كما تنقضي

وتمرض إن تركوا رأسها وإن قطعوا الرأس لم تمرض

ففي الكلمات (يضى - تنقضي - تمرض) الضاد روي والياء وصل .

د- أما إذا كانت الياء متحركة مع تحرك الحرف الذي قبلها أو سكونه فيتعين أن تكون روياً .

مثال الياء المتحركة مع تحرك ما قبلها قول شوقي :

أدارى العيون الفاترات السواجيا

وأشكو إليها كيد إنسانها ليا

فتلن ومنين القتيل بألسن

من السحر يبدلن المنايا أمانيا

وعرض بي قومي يقولون : قد غوى

عدمت غدولى فيك إن كنت غاويا

يرومون سلواناً لقلبي يريحه

ومن لى بالسلوان أشريه غالياً ؟

وما العشق إلا لذة ثم شقوة

كما شقى المخمور بالشكر صاحياً

ففي الكلمات (ليا - أمانيا - غاوياً - غاليا - صاحيا) الياء روي والإشباع هو الوصل ومثال الياء المتحركة مع سكون ما قبلها قول شوقي أيضاً في " الهلال والصليب الأحمرين ".

جبريل أنت هـدى السما	**ء وأنت برهان العنايـة**
أبسط جناحيـك اللذيـ	**ن هما الطهارة والهدايـة**
وزد " الهلال " من الكرا	**مة و " الصليب " من الرعايـة**
فهما لربك ... رايـة	**والحرب للشيطان رايـة**
لم يخلق الرحـمن أكـ	**بر منهما في البر آيـة**
الأحمران عن الدم الـ	**غالى وحـرمته كنايـة**
الغاديان .. لنجـدة	**الرائحان إلـى وقايـة**
يقفان في جـنب الدما	**كالعذر في جنـب الجنايـة**

ففي الكلمات (العناية - الهداية - الرعاية - راية - آية - كنايـة - وقايـة - الجناية) فالياء روي والتاء وصل . وذلك إذا كانت أصلية ممدودة وكان الحـرف الذي قبلها مضموماً مثل : " يرجحو ، يعضو ، يسلو ، يدعو ، يحبو " . وهي في جميع أحوالها شبيهة بأحوال الياء السابقة .

الهاء :

والهاء تصلح أن تكون روياً إذا كانت أصلية أي من بنية الكلمة وكان مـا قبلها محركاً وكان ما قبلها وذلك كقول على الجارم :

أبصرت أعمى في الظلام بلندن	يمشى فلا يشكـــو ولا يتـــأوه
فأتاه يسأله الهداية مبصــــــر	**حــيوان يخبط فى الظلام ويعمه**
فاقتاده الأعمــــى فسار وراءه	أنــــى تـــوجه خطـــوة يتوجه
وهنا بدا القدر المعربد ضاحكا	**ومضـــى الضباب ولا يزال يقهقه**

فالكلمات ٠٠ يتأوه يعمه يتوجه يقهقهه الهاء روى وإشباع الضمة وصل

أما إذا كانت الهاء للسكت أو هاء الضمير او تاء التأنيث عندما تنطق هـــاء فإنها في هذه الأحوال تكون وصلاً لا روياً .

التاء:

والمراد بالتاء هنا تاء التأنيث المتحرك ما قبلها أي التي ليس قبلـــها مـــده وذلك مثل: استحلت - زلت - تخلت - تحلت - ذلت ، سواء أظلت التاء ســاكنة أم حركت بالكسر للإطلاق أم لإتباعها بياء المتكلم

ففي مثل هذه الأمثلة التي يلتزم فيها الحرف المتحرك الذي قبل التاء تعـــد التاء وصلاً ويعد الحرف الملتزم قبله رويًا مثال ذلك قول كثير عزة :

وما كنت قبل أدرى قبل عزة ما البكا	**ولا موجعات القلب حتى تولت**
وكانت لقطع الحبل بينى وبينــــــها	**كنا ذرة نذراً فأوفت وحلـــت**
فقلت لها :يا عز كل مصيــــــــبة	**إذا وطنت يوماً لها النفس ذلت**
أريد الثواء عندها وأظنـــــــــها	**إذا ما أطلنا عندها المكث ملت**
هنيئاً مريئاً غير داء مخامــــــر	**لعزة من أعراضنا ما استحلت**
فو الله ما قاربت إلا تباعـــدت	**بهجر ولا أكثرت إلا أقلـــت**

ففي الكلمات (تولت وحلت وذلت وملت واستحلت وأقلت) تعد التاء وصلاً وتعد اللام السابقة قبلها روياً؟ لأن الشاعر التزم في سائر قوافي القصيدة أمـــا إذا اختلف الحرف الذي قبل التاء؛ أي لم يلتزم ، فإنه يتعين أن تكون التـــاء رويـــاً لا وصلاً . مثال ذلك قول عمر بن الفارض :

ألا في سبيل الحب حالى وما عسى

بكم أن الاقي لو دريتم أحبتى

أخذتم فؤادي وهو بعضى ، فما الذي

يضركم أن تتبعوه ... بجملتي ؟

وجدت بكم وجداً أقوى كل عاشق

لو احتملت من عبثه البعض كلت

وأنحلنى سقم له بجفونكم

غرام اليتاعي بالفؤاد وحرقتي

كأني هلال الشك لولا تأوهي

خفيت فلم تهد العيون لرؤيتي

ففي الكلمات (أحبتي - بجملتي - كلت - وحرقتي - لرؤيتي) التـــاء روي والياء وصل .

ومثله كذلك قول الشريف الرضى :

وكم صاحت الأيام خلفي بروعة

فصرت بعين الجازع المتلفت

تسل على الحادثات سيوفها

فمن مغمد قد نال منى ومصلت

وقد كنت آبي أن أقاد وإنما

ألان قيادي من ألان عريكتى

ألا لا أعد العيش عيشاً مع الأذى

لأن قعيد الذل حي كميت

ففي الكلمات (المتلفت - ومصلت - عريكتي - كميت) فالروي هنا وفي المثال الذي قبله هو التاء ، وذلك لاختلاف الحرف الذي قبلها ، أما الإشباع المتولد عن كسرة التاء وهو الياء هنا فوصل .

ولا فرق في تاء التأنيث هذه بين أن تكون مفتوحة أو مربوطة مادام آخرها ينطق بالتاء لا بالهاء ، كما يلاحظ في المثالين السابقين .

الكاف :

والمراد بالكاف هو كاف الخطاب إذا لم يكن قبلها مد . فإذا اتحد نوع الحرف الصحيح الذي قبلها ، أي الملتزم ، فإنه يصح عد الحرف روياً والكاف وصلاً . ومن ناحية أخرى يصح عد الكاف نفسها روياً :

مثال ذلك قول الشاعر :

يا رجاء القلب يا طيف المنى   نولى الليلة قلباً نولك

أدنا الموعد ... يا صاحبتي   وغداً أمر التنائي شاغلك ؟

أدنا حقاً ؟ لقد أذهلني   هو له البادى كما قد أذهلك

ساعة الخلد : ألا ما أعجلك !   ليلة البين : ألا ما اطولك !

ففي الكلمات (نولك - شاغلك - أذهلك - أطولك) الكاف وصل واللام روي ؛ لأن الشاعر التزم بها في سائر قوافي القصيدة .

ونظير ذلك قول الشاعر :

ودع الصبر محب ودعك   ذائع من سره ما استودعك

يا أخا البدر سناء وسنى   رجم الله زمانا ... أطلعك

إن يطل بعدك ليلى فلكم   بت أشكو قصر الليل معك

فالكلمات (استودعك - أطلعك - معك) الكاف وصل والعين روي ؛ لأن الشاعر التزم بها في سائر قوافي القصيدة .

وإذا لم يتحد نوع الحرف الذي قبل كاف الخطاب فإنه يتعين أن تكون الكاف هي الروي ، مثال ذلك :

كن مع الله يكن لك　　　واتق الله لعلك

إن الموت لسهماً　　　واقعاً دونك أو بك

فعلى الله توكل　　　وبتقواه تمسك

نحن نجرى مثل ترتيـ　　　ـب سكون وتحرك

فالكلمات (لعلك - بك - تمسك - تحرك) فيها الكاف هي الروي ؛ لأن الشاعر لم يلتزم بغيرها في سائر قوافي القصيدة ، وليس هناك وصل لأن الأصل البحث عن الروي أولاً ذلك العنصر الأساسي الجوهري في القافية وباقي حروف القافية كالوصل تأخذ دوراً ثانوياً حتى أن بعض القدماء جعلوا الروي بمثابة القافية.

أما إذا كانت كاف الخطاب مسبوقة بحرف من أحرف المد الثلاثة فإنه يتعين أن تكون الكاف روياً . مثال كاف الخطاب المسبوقة بحرف المد الألف قول شوقي :

يا جارة الوادي طربت وعادني　　　ما يشبه الأحلام من ذكراك

ولقد مررت على الرياض بربوة　　　غناء كنت حيالها ألقاك

ضحكت إلى وجوهها وعيونها　　　ووجدت في أنفاسها رياك

فالكلمات (ذكراك - ألقاك - رياك) فيها الكاف روي .

ومثال كاف الخطاب المسبوقة بحرف المد الواو أو الياء قول شوقي كذلك :

بيروت يا روح النزيل وأنسه

يمضى الزمان على لا أسلوك

الحسن لفظ في المدائن كلها

ووجدته لفظاً ومعني فيك

إن يجهلوك فإن أمك سوريا

والبلق الفرد الأشم أبوك

والسابقين إلى المفاخر والعلا

بله المكارم والندى أهلوك

فالكلمات (لا أسلوك - فيك - أبوك - أهلوك) فيها الكاف هي الروي ؛ لأن الحروف التي تسبقها لا تصلح أن تكون روياً[1] .

الخروج :-

وهو حرف المد المتولد من إشباع هاء الوصل المتحركة ، وقد سمى خروجا لخروجه وتجاوزه الوصل التابع للروي . ووضع العلماء للخروج قانونا إجباريا يقول إنه لازم لا يجوز تغييره ، فيجب تسليمه في جميع القصيدة على ما ابتدأه الشاعر في البيت الأول كما قال لبيد :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

فسلمها على الفتحة إلى آخرها . ومن هنا فإن الهاء إذا كانت مفتوحة كان خروجها ألفا كقول الشاعر :

يوشك من فر من منيته في بعض غراته يوافقها

فالقاف روي ، والهاء وصل ، والألف خروج . وإذا كانت الهاء مكسورة كان خروجها ياء كقول الشاعر :

وإن باب أمر عليك القوى فشاور لبيبا ولا تعصيه

فإن " تعصه " حين إشباع كسرة الهاء تصبح حين كتابتها عروضيا " تعصهى " ؛ فالصاد روي ، والهاء وصل ، والياء خروج . وإذا كانت الهاء مضمومة كان خروجها واوا كقول الشاعر :

---

(١)انظر علم العروض والقافية ، د. عبد العزيز عتيق ، ص ١٥٣ .

مولاي وروحي في يده   قد ضيعها سلمت يده

فإن " يده " حين إشباع ضمة الهاء تصبح حين كتابتها عروضياً " يدهـو " ؛ فالدال روي ، والهاء وصل ، والواو خروج[1] .

والخروج بفتح الخاء يراد به حركة هاء الوصل فمثلاً كلمة " شبابه إذا وقعت في نهاية البيت مرفوعة هكذا ، فإن الهاء ستكون مضمومة تبعاً لضم الباء وسوف تكون مشبعة ويتولد عن هذا الإشباع واو . فالباء في هذه الحالة روي ، والهاء وصل ، والواو التي نتجت عن الإشباع خروج .

وينبغي أن تكون بقية أبيات القصيدة منتهية بكلمات مثل : ذهابه - غابه - آدابه - بابه . بضم حرف الروي الذي هو " الباء " في كل هذه الكلمات .

أما إذا كانت هذه الكلمات مجرورة فإن الهاء ستكون مكسورة أيضاً لكسر الباء ، ويتولد عن إشباع الهاء ياء . فالباء روي ، والهاء وصل ، والياء الناتجة عن إشباع الكسرة خروج .

وهذا كله ما لم يكن قبل الهاء حرف مد ، وإلا فإن الهاء في هذه الحالة تكون روياً والإشباع بعدها يكون وصلاً ، وذلك مثل : هاديها ، راجيها - أخوها ، بنوها - سماها ، علاها .

أما المد الذي يأتي قبل الهاء ، أياً كان نوعه فيسمي ردفاً ، بكسر الراء وسكون الدال .

مثال الخروج والإشباع فيه الواو قول أبي فراس الحمداني :

كيف السبيل إلى طيف يزاوره

والنوك في جملة الأحباب هاجره

---

(١)انظر علم الجمال اللغوي ، د. محمود سليمان ياقوت ، ص ٢٥١.

الحب آمره والصون زاجره

والصبر أول ما يأتي .. وآخره

أنا الذي إن صبا أو شفه غزل

فللعفاف وللتقوى مآزره

وأشرف الناس أهل الحب منزلةً

وأشرف الحب ما عفت سرائره

فالكلمات (هاجره - آخره - مآزره - سرائره) فيها الخروج الهاء والإشباع الواو المتولدة عن حركة الهاء والروي هو الراء .

ومثال الخروج والإشباع فيه الياء قول شوقي :

في الموت ما أعيا وفي أسبابه

كل امرئ رهن بطى كتابه

إن نام عنك فكل طبٍ نافع

أو لم ينم فالطب من أذنابه

هو منزلة الساري وراحة رائح

كثر النهار عليه في أتعابه

وشفاء هذى الروح من آلامها

ودواء هذا الجسم من أوصا به

من سره ألا يموت ... فبالعلا

خلد الرجال وبالفعال النابه

فالكلمات (كتابه - أذنابه - أتعابه - أوصا به - النابه) الخروج الهاء والإشباع الياء المتولدة عن كسرة الهاء والروي هو الباء .

ومثال الخروج والإشباع فيه الألف قول أبي فراس الحمداني :

يا حسرة ما أكاد أحملها

آخرها مزعج وأولها

عليلة بالشآم ... مفردة

بات بأيدي العرى معللها

تمسك أحشاءها على حرق

تطفئها والهموم تشعلها

تسأل عنا الركبان جاهدة

بأدمع ما تكاد تمهلها

يا من رأى لي بحصن فرشنة

أسد ثرى في القيود أرجلها ؟

يا من رأى لي الدروب شامخة

دون لقاء الحبيب أطولها ؟

يا من رأى لي القيود موثقة

على حبيب الفؤاد أثقلها ؟

ففي الكلمات (أولها - معللها - تشعلها - تمهلها - أرجلها - أطولها - أثقلها). الخروج الهاء والإشباع فيه الألف والروي اللام[١] .

وإذا كان وجود المد الناتج عن مطل حركة هاء الوصل نهائياً ؛ فإن لزومه أمر حتمي ، ومن هنا نستطيع أن نقول إن الإلزام الذي يحققه الشاعر يتمثل في الوصل والخروج ؛ لأنه قد يقبل موسيقياً تخالف في الروي إذا ما تلاه وصل ولا تفريط في وصل أو خروج . فالإيقاع يفرض بثاتهما وحين يحق لشاعر أن يتجنب جعل كاف الضمير أو تاء التأنيث روياً ، فإنه بالإمكان - بناء على ذلك - أن

---

(١)انظر علم العروض والقافية ، د. عبد العزيز عتيق ، ص ١٥٥ .

نتصور إشباعهما من قبيل الخروج . فليس غريباً أن نتقبل التاءات في تائية كثـــير عزة وصلاً . وان نقبل إشباعهما خروجاً فحين يقول :

خليلى هذا ربع عزة فاعقلا

قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

فاللام روي والتاء وصل وياء المد خروج بناء على ذوق هذا الشاعر . وقد يحق للدارس أن يسمي حركة الوصل نفاذا فإذا ما تم إشباع لـــــها تحولـــت إلـــى خروج.

وأن يسمي حركة الروي مجري فإذا ما تم إشباعها تحولت وصلاً . وفـــي هذا إيحاء بإمكان تجزئ الوصل أو الخروج . وإذا كنا ندرك عدم صلاحية الحركة القصيرة للوقف فإما أن تلغي ويكتفي برويها وإما أن تشبع وتـــأخذ حدهــا فـــي الإطالة[1] .

الردف :

حرف مد يكون قبل الروي سواء أكان هذا الروي ساكناً أم متحركا .

فمثال الروي الساكن المسبوق بردف ، أي بحرف مد أياً كان نوعه كلمات، نحو " جناب ، رحاب ، شباب ، قلوب ، خطوب ، لغوب - حبيـــب ، خطيـــب ، غريب " .

فالباء في هذه الكلمات روي ساكن مسبوق بردف يتمثل في أحـــرف المـــد الثلاثة .

وهذه الكلمات ذاتها إذا حركنا الباء فيها وأشبعناها فإنها تكون روياً متحركـاً مردفاً لسبقها بواحد من أحرف المد الثلاثة .

---

(١)انظر القافية تاج الإيقاع الشعري ، د. أحمد كشك ، ص ٦٧ .

ومعني هذا أن الردف قبل الروي غير مرتبط بالوصل بعده ، ويلاحظ أنه لا فرق بين الوصل بحرف الإشباع وبين الوصل بالهاء ، فإذا كان بعد الروي هاء وصل فإن ذلك لا يمنع ورود حرف مد قبل الروي يكون ردفا كما في كلمات ، نحو : " جهاده ، بلاده - مولوده ، جنوده -جديدة ، يعيده " بسكون الهاء في كل هذه الكلمات .

ولو حركت هاء الوصل هنا فنتج عن تحريكها الخروج فإن هذا لا يمنع الردف أيضا.

و مثل أحرف المد في الردف حرفا اللين وهما الواو والياء الساكنتان المفتوح ما قبلها مثل : ((قول , حول, طول, ليل, ميل, سيل)) .

و التزام الردف يعنى أن الشاعر متى بدأ قصيدته بقافية مشتملة على ردف , أي على حرف مد أولين سابق للروي فإنه ينبغي أن يلتزم ذلك وألا يتخلى عنه , وإلا كان ذلك عيبا من عيوب القافية يسمى ((سناد الردف)) .

وحروف المد الثلاثة :الألف والواو والياء من حيث الردف قسمان :

أ- **القسم الأول**:الألف, وهي وحدها قسم بذاته , بمعنى أن الردف متى كان بألف مثل : ((الحياة - الصلاة -المعجزات - الرحمات)) .فإنه يجب أن يستمر الردف بألف من أول القصيدة إلى آخرها - فلا يجوز أن تتناوب الألف مع الواو أو الياء .

ب- **القسم الثاني** : الواو والياء , وهما قسم بذاته بمعنى أن الشاعر إذا لم يشأ أن يجعل الردف بألف بل شاء أن يجعله بالواو فإنه لابأس عليه في هذة الحالة أن يعاقب بينها وبين الياء في قصيدة واحدة .

فكلمات القافية :((بشير, ونذير , وعذير ,ومنير , ونصير , وظهير)) .

وإذا جاز للشاعر أن يعاقب بين الياء والواو في مسألة الردف فإنه لا يجوز له أن يورد كلمة لا تشتمل على ردف أصلاً أو مشتملة على ألف[١] .

والردف هو حرف المد الذي يسبق الروي مباشرة ويكسب إيقاع القافية وضوحاً ولا يقتصر أمره على المد وحدة بل علية وعلى اللين . ومن مجمل أحاديث العروضيين مع متابعة استعماله ندرك أن الردف يتصل أمره بحروف ثلاثة تتوزع على النحو التالي :

الألف التي نعنى بها المد وعلامتها فتح ما قبلها . والواو التي للمد وعلامتها ضم ما قبلها . والياء التي للمد وعلامتها كسر ما قبلها . يضاف إلى ذلك الواو التي للين وكذلك الياء وعلامتها فتح ما قبلها , ومعنى وجود الفتح أنهما ليسا امتداد له . فهما وحدتان صوتيتان مستقلتان على حين أن وجود كسرٍ قبل الياء وما الضمة إلا اللذين بعدهما . فما الكسرة إلا جزء الياء وما الضمة إلا جزء الواو فهما في الحسبان شئ واحد .

وكي يظهر أمر الكيف واضحاً في حدود القافية نقول إن الردف إذا كان ألفاً فأمر الالتزام فيه قائم في كل أبيات القصيدة حيث لا مبادلة . بينة وبين صوت آخر .فالمعرى حين يقول[٢] :

أرى العنقاء تكبر أن تصادا	**فعاند من تطيق له عنادا**
وما نهنهت عن طلب ولكن	**هي الأيام لا تعطي قيادا**
فلا تلم السوابق والمطايا	**إذا غرض من الأغراض حادا**

وحين يقول[٣] :

أفوق البدر يوضع لي مهاد	**أم الجوزاء تحت يدى وساد**

---

(١)انظر عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، ص ١٥٦ .

(٢)انظر ديوان سقط الزند لأبي العلاء المعري ، ص ٦٠ ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٥ .

(٣)انظر السابق ، ص ٣٤ .

قنعت فخلت أن البدر دوني ... و سيان التقنع والجهاد

وأطربني الشباب غداة ولى ... فليت سنية صوت يستّعاد

وحين يقول[١] :

غير مجد في ملتي و اعتقادي ... نوح باك ولا ترنم شاد

و شبيه صوت النعى إذا ... قيس بصوت البشير في كل ناد

أبكت تلكم الحمامة أم غنت ... على فرع غصنها المياد

فإن أبياته تثبت التزاماً للألف التي قبل الروي رغم التغيرات الصوتية فيما بعد الروي حيث جاء الوصل ألف مد أحياناً وواو مد أو الياء أحياناً أخرى وقد جاء الألف ردفاً مع روى صامت غير متبوع بوصل كما في قول المعرى[٢] :

جاءوا عليها محكمات الأدراع

وكلهم قد اكتسى نهى القاع

وجئت للإرماح مبسوط الباع الخ

و معنى هذا أن الألف أصبحت قيمة إيقاعية وحداً من حدود القافية لالتزامها حين يؤتي بها ردفاً ويصبح دورها الإيقاعي أكثر قوة فيما لو كان الروي الذي بعدها غير موصول لأنه سيحتاج إليها في تبيان إيقاعه .

ومن قبيل الحفاظ على الكيف في القافية أيضاً التزام الواو وكذلك الياء . وحين أمكنت المبادلة بينهما فقد قامت على أساس من اتفاق مذاقهما : فلم تبادل واو المد إلا ياء المد ولم تبادل الواو اللينة إلا الياء اللينة حتى يظل للكيف دوره في إيقاع القافية . فحين يقول المتنبي :

أفسدت بيننا الأمانات عيناها ... وخانت قلوبهن العقول

وإذا خامر الهوى قلب صبٍ ... فعليه لكل عينٍ دليل

---

(١)انظر السابق ، ص ١١١ .

(٢) انظر السابق ، ص ٢٥٢ .

فإن القافية في البيت الأول جماع مقطعين من نوع واحد هما : قو - لو . وفي البيت الثاني جماع مقطعين هما : لي - لو . وهنا لم يمثل اختلاف صوت الردف فارقاً في حد القافية . وحين يقول بشار[1] :

ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

فإنه يبادل بين ياء اللين وواو اللين للاتفاق المقطعي في حد القافية حيث القافية الأولى : " زى - تى " . والقافية الثانية : " صو - تى " ومن ذلك أيضاً قول الشاعر[2] :

كنت إذا ما جئته من غيب
يشم رأسي ويشم ثوبي

لم يكره الإيقاع تبادل الواو والياء المتماثلين مداً أو ليناً في نطاق الردف . وحين كان الردف ألفاً لم نجد لها مماثل كيفي إلا مثيلها والمثيل لها ألف أخرى . أما الواو والياء فحدهما في الاستعمال واحد . وتلك حقيقة مدركة من خلال فهمها الصوتي عند الدارسين من قدامي ومحدثين .

وما نلاحظه أن التبادل في حدود المد بين الواو والياء ليس بالقليل فكثرة القصائد التي ردفها واو تبادلها الياء والعكس أيضاً صحيح . وربما كان هذا التبادل قليلاً في إطار اللين . والإيقاع القرآني نموذج لهذا التبادل بين الياء والواو عند كثير من نهايات الآيات .

---

(١)انظر العمدة لابن رشيق القيرواني ، جـ١ ، ص ١٦٠ ، تحقيق محمد محي الدين ، ط٤، ١٩٧٢ .

(٢)انظر الدماميني العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٢٥٤ ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مطبعة المدني ، ١٩٧٣ .

وقد لاحظ الخليل أن الشعراء يلتزمون الردف في قوافي بعض البحور ، فذكر ذلك ، وجعله لازما لها . وقسم ذلك إلى صورتين أولاهما ما انتهت القافية فيها بساكنين ملتقيين ، وهي التي سماها بقافية المترادف ، والثانية ما دون ذلك ، وتنتمي القوافي فيها إلى الأنواع الأربعة الأخرى .

وقد جعل الخليل الذي يلزمه الردف من المترادف في تسعة مواضع ، وهي:

١- ثاني المديد وعروضه محذوفة وضربه مقصور .

٢- ثالث البسيط ، وعروضه مجزوأة وضربه مجزوء مذال .

٣- سابع الكامل ، وعروضه مجزوأة وضربه مجزوء مذال .

٤- ثاني الرمل ، وعروضه محذوفة وضربه مقصور .

٥- رابع الرمل ، وعروضه مجزوأة وضربه مجزوء مسبغ .

٦- أول السريع ، وعروضه مطوية مكشوفة وضربه مطوى موقوف .

٧- خامس السريع ، وهو المشطور الموقوف .

٨- ثاني المنسرح ، وهو المنهوك الموقوف .

٩- ثاني المتقارب ، وعروضه صحيحة وضربه مقصور[١] .

ومن أمثلة الردف بالألف مع روي ساكن ، ومثاله قول شوقي :

قولوا له روحي فداه	**هذا التجني ما مداه؟**
أنا لم أقم بصدوده	**حتى يحملني نواه**
تجرى الأمور لغاية	**إلا عذابي في هواه**
سميته بدر الدجى	**ومن العجائب لا أراه**

ففي الكلمات (مداه - نواه - هواه - أراه) الألف ردف .

(١) انظر أبو العلاء المعري ، رسالة الصاهل والشاحج ، ص ٤٦٣ ، تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

الردف بالواو أو الياء مع روي ساكن ، ومثاله قول شوقي أيضاً مخاطباً نابليون:

قم إلى الأهرام واخشع واطرح

خيلة الصيد وزهو الفاتحين

وتمهل إنما تمشي ... إلى

حرم الدهر ومحراب القرون

يا كثير الصيد للصيد العلا

قم تأمل كيف صادتك المنون

قم تر الدنيا .. كم غادرتها

منزل الغدر وماء الخادعين

وتر الحق عزيزاً في القنا ..

هيناً في العزل المستضعفين

وتر الأمر يداً فوق يدِ

وتر الناس ذئاباً وضئين

عظة ... قومي بها أولى وإن

بعد العهد ... فهل يعتبرون ؟

هذه الأهرام تاريخهم

كيف من تاريخهم لا يستحون ؟

ففي الكلمات (الفاتحين - القرون - المنون - الخادعين - المستضعفين - وضئين - يعتبرون - يستحون) الردف بالواو أو الياء مع روي ساكن .

الردف بالألف ، والروي محرك ، أي مشبع فتكون الحركة وصل . وعلى هذا يكون في القافية ثلاثة مظاهر : ردف وروي ووصل . ومثال ذلك قول أبي فراس الحمداني معاتباً سيف الدولة :

أمن بعد بذل النفس فيما تريده

أثاب بمر العتب حين أثاب ؟

فليتك تحلو والحياة مريرة

وليتك ترضى والأنام غضاب

وليت الذي بيني وبينك عامر

وبيني وبين العالمين خراب

إذا نلت منك الود فالكل هين

وكل الذي فوق التراب تراب

فالكلمات (أثاب - غضاب - خراب - تراب) الردف فيها هو الألف .

الردف المصحوب بوصل هو هاء ساكنة ، أي أن القافية مشتملة على الردف والروي والوصل ، مثال ذلك قول شاعر معاصر :

يا طيور المساء الروضة الوسـ ـنى : يحييك شاعر تعرفينه

يا طيور المساء : قد عاد يستشـ ـفي بلحن المنى . فهل تسمعينه ؟

رفرفي فوق رأسه وحواليـ ـه ، وغني له وأذكي حنينه

إنه كان يصطفيك على الكو ن ، ويوليك شعره وفنونه

ففي الكلمات (تعرفينه - تسمعينه - وفنونه) الردف يتراوح بين الياء والواو ، ونلاحظ في هذا المثال أن الردف ياء في الأبيات الثلاثة الأولى ، بينما هو واو في البيت الرابع والأخير .

فالشاعر هنا قد عاقب بين الياء والواو ، وهذا جائز أما الروي فهو النون ، والهاء الساكنة بعدها وصل .

الردف المصحوب بوصل و خروج ، و ذلك عندما تتحرك الهاء فتشبع حركتها و حينئذ تكون القافية مشتملة على ردف ، و روى ، ووصل وخروج مثال ذلك قول شوقى عندما نجى سعد زغلول من الاعتداء على حياته و هو معتزم السفر الى انجلترا للمفاوضة مع حكومتها على جلاء الانكليز عن مصر :

نجا و تماثل ربانها — **و دق البشائر ركبانها**

و هلل فى الجو قيدومها — **و كبر فى الماء سكانها**

تحول عنها الأذى و انثنى — **عباب الخطوب و طوفانها**

وقى الأرض شر مقاديرها — **لطيف السماء و رحمانها**

و نجى الكنانة من فتنة — **تهددت النيل نيرانها**

ففى الكلمات (ركبانها - سكانها - و طوفانها - و رحمانها - نيرانها) الألف الأولى ردف و النون روى و الهاء وصل و الألف الأخيرة خروج .

الردف المصحوب بروى هو الهاء ، و ذلك عندما يكون قبل الهاء التى هى روى حرف مد ، فإذا تحركت الهاء فإشباعها فى هذه الحالة وصل و لا خروج فى القافية حينئذ .

و قد يكون الردف ألفاً و هاء الروى مفتوحاً فيكون وصلها ألفاً ، مثل كلمات : أتاها - خباها - رضاها .

و قد يكون مع ألف الردف ياء وصل عندما تكون هاء الروى مكسورة مثل كلمات : الساهى - اللاهى - الناهى .

كما قد يكون مع ألف الردف واو وصل عندما تكون هاء الروى مضمومة مثل كلمات : يلقاه ، يهواه ، مرآه ، تاهواه .

ومثال الردف بالألف مع روى هو الهاء المفتوحة و بعدها وصل بالألف قول شوقى يصف غواصة :

و دبابة تحت العباب بممكن — **أمين ترى السارى و ليس يراها**

هى الحوت أوفى الحوت منها مشا بة فلو كان فولاذاً لكان أخاها

فلا كان بانيها و لا كان ركبها و لا كان بحر ضمها و حواها

فالكلمات (يراها - أخاها - حواها) الألف فيها ردف .

و مثال الردف بالألف مع روى هو الهاء المكسورة و بعدها وصل باليـــاء قول الشاعر :

هــفا و الليل ممتد فأيقظ جفنى الساهى

و مال على فى صمت فعانق جسمى الواهى

ففي الكلمات (الساهي - الواهي) الألف فيها ردف . ومثال الردف بالألف مع روي هو الهاء المضمومة وبعدها وصل بالواو قول شاعر من قصيدة يتحــدث فيها عن هجرة الرسول من مكة إلى المدينة :

هاجت على وحيه العلوى شرذمة

محيرون على أصنامهم تاهوا

راموا خطاه ، فكان الغار وارتجزت

حمامتاه وراغ البيد مأواه

وشد أنواله شيخ له نسب

بالوهم ... آخر ما يبنيه ينساه

بنى من الضعف حصناً ، لو تساق له

شم المقادير لاندكت لرؤياه

العنكبوت وما أدراك ما صنعت

يداه .. بأساً طغاة الأرض تخشاه

ففي الكلمات (تاهوا - مأواه - ينساه - لرؤياه - تخشاه) الردف فيها الألف.

وكما يكون الردف بواحد من أحرف المد الثلاثة ، يكون كذلك بحرف لين ، أي بياء أو واو ساكنة مفتوح ما قبلها ، وحينئذ يجوز تناوبها أو تعاقبهما .

فمثال ما يكون الردف فيه حرف لين هو الواو الساكنة المفتوح ما قبلها قول شاعر من قصيدة يصف فيها " النسيان " :

ما لهذا الضباب يغشى مكاني

ولهذا السكون يرقد حولي؟

أنا من وحشة الليالي أعاني

ما يعاني الغريب من كل هول

فالكلمات (حولي - هولِ) الردف فيه الواو الساكنة المفتوح ما قبلها .

ومثال ما يكون الردف فيه حرف لين هو الياء الساكنة المفتوح ما قبلها قول الشاعر السابق من قصيدة أخرى عن " النسيان " :

في شعاب النسيان أفردت وحدي

فعبرت الأيام حياً كميت

أجد الغدر والجحود من الناس

وألقي الظلام في عقربيتى

والعذاب الروحي في ليلي الدائم

أورى دمي وأنضب زيتى

فتعالى .. وفي يديك انطلاق

من فجاج النسيان إما أتيت

ففي الكلمات (كميت - بيتى - زيتى - أتيت) الردف فيه حرف لين هو الياء الساكنة المفتوح ما قبلها .

ومثال تعاقب الردف بالواو والياء قول شاعر :

يا أيها الخارج من بيته	**وهارباً من شدة الخوف**
ضيفك قد جاء بزاد له	**فارجع تكن ضيفاً على الضيف**

فتعاقبت الواو والياء في الكلمات (الخوف - الضيف) وفي هذا قال الأخفش : " وقد وضع الخليل أسماء من الأفعال للقوافي ، منها (فيعل) و (فاعل) و (فال) و (فيل) ، فجعل كل واحد من ذا قافية " .

ويظهر من هذا النص ، أن الخليل وضع صيغاً للقوافي . ويتجلى من اعتماده في عدة القوافي الاثنتين والثلاثين (أو الثلاثين) على صور الضروب ، أنه كان يرمي من وراء ذلك إلى تحديد أنواع الأقسام الخمسة (متكاوس ، متراكب ، متدارك ، متواتر ، مترادف). وهذه الأقسام لا يتميز واحد منها عن الآخر إلا بعدد الحركات بين ساكني القافية ، ولذلك صلحت صيغ الضروب لذلك، لأن أساس التمييز وهو الحركات لا خلاف فيه بين صيغة وأخرى .

أما هذه الصيغ الجديدة ، فيظهر عليها أنها تميز . في صورة إيقاعية بين صنفين : (فال) و (فيل) .

وهذا التمييز ليس له أساس من الإيقاع ، بل أساسه هو الفرق بين الألف والياء ، وذاك هو الفرق بين الألف حين تكون ردفاً والياء حين تكون ردفا كذلك ، حيث لا يجوز أن تجامع الألف الياء في الردف . فالتمييز إذن بين الصنفين من الصورة الإيقاعية الواحدة ، راجع إلى الفرق الصوتي بينهما ، وذاك ما تقوم عليه أحكام القافية ، فالخليل وضع هذه الصيغ للقوافي ، ليحددها حسب خلوها من التأسيس والردف ، ووجود التأسيس فيها مرة ، والردف مرة أخرى ، أي حسب كونها مجردة أو مؤسسة أو مردفة . وضع الخليل الصيغ ليفرق بين القافية المجردة والمؤسسة والمردفة ، في حالة كونها مقيدة أو مطلقة ، وفي حالة وصلها بالألف أو الواو أو الياء أو الهاء الساكنة ، في حالة وصلها بالهاء المتحركة مع تنوع الخروج بين الألف والواو والياء .

وهذا توليد آخر من حيث أنواع القوافي يضاف إلى التوليد الناشئ عن تطور الأوزان بتعدد استعمالاتها[١] .

ومن السمات المحددة للردف أنه حرف مد قبل الروي مباشرة أو حرف لين.

---

(١) انظر القوافى للأخفش ص ١٠

ومن غير الممكن أن يأتي ردف مع روي قبلناه مداً أصليـا ؛ لأن المـد لا يعقب بمد ؛ ولأن اللين حين جعلناه ساكناً لا يمكن أن يتلوه مد حيث يضحي المـد كلا لحركة لو بدأنا بها ما كان اللين ساكناً .

وإذا كان الردف ألف مد فمن الواجب التزامها . فإذا ما كان واو مد او يـاء مد فالمد ملتزم مع إمكان المبادلة بين صوت الواو وصوت الياء .

وأمر التبادل كثير حيث ندرت القصائد التي التزم فيـها صـوت واحـد . والتبادل مبررة الصوتي كما يرى دارسو اللغة .

ويأتي الردف حرف لين وهو صورة من صور الواو والياء في الاسـتعمال والالتزام قائم باعتبار اللين حاصلاً ومن الممكن المبادلة بينهما وإن كـانت قليلـة الورود نادرة المجيء . فأصل الورود التزام اللين حين الإتيان واواً أو ياءاً .

وفيما يتصل بالتبادل بين الواو والياء فإن قبول التبادل في قافية مطلقة أوقع منه في قافية مقيدة ولابن جنى تبرير جيد في هذا المقام لأنه يري أن الـروي إذا كان غير موصول فإن الردف يكون قريباً من النهاية ؛ وحيـث أضحـي كذلـك استحب التزامه[١] . وهذا مبرر مقبول لأن موقعي لردف مع روي مقيد يشـعر أن جزءاً من وضوح الروي أساسه الردف فكأن الروي والردف حرف واحد ومن هنا حق الالتزام به عند مجيئه[٢] .

وقد صرح السكاكي بأن أنواع البحور التالية ألزمها الخليل الردف ، وهي :

١- ثالث الطويل ، وضربه محذوف[٣] .
٢- رابع المديد ، وعروضه محذوفة وضربه أبتر[٤] .
٣- سادس المديد ، وعروضه محذوفة مخبونة وضربه أبتر[١] .

---

(١) ابن جنى : الخصائص ، جـ٢ ، ص ٢٦٢ .
(٢) د.أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعرى ، ص ٧٥ ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
(٣) السكاكى : مفتاح العلوم ، ص ٢٥١ ، مكتبة البابى الحلبى ، القاهرة ، ١٩٣٧ .
(٤) السابق ، ص ٢٥٢ .

٤- ثاني البسيط ، وهو المقطوع الضرب[٢] .
٥- خامس البسيط ، وعروضه مجزوأة وضربه مجزوء مقطوع[٣] .
٦- ثاني الكامل ، وضربه مقطوع[٤] .
٧- ثاني الرجز ، وضربه مقطوع[٥] .
٨- خامس الخفيف ، وعروضه مجزوأة وضربه مجزوء مخبون مقصور[٦] .

ولا شك أن لزوم الشعراء الردف في هذه الأنواع السبعة عشر لا يرتبط بالوزن ، لأن الوزن يتم في هذه الأنواع بالردف وغيره ، ولذلك دلالة أخرى ترتبط بطبيعة الصوت في الردف ، ولا يخرج عن الألف أو الواو أو الياء ، فهذه الثلاثة تتميز بطابع الامتداد الذي وصفه اللغويون بالطول . والشعراء حين التزموا في إيقاع هذه الأنواع إنهاء البيت بذلك الامتداد لم يكن الوزن هو الذي يدفعهم إلى ذلك ، فالوزن يتم فيها بالساكن صحيحا أو لينا ، بل كان ذلك الامتداد هو المقصود لذاته ، وهو لا يتحقق مما يسمح به الوزن ، إلا بالتزام الساكن اللين ، واطرح الساكن الصحيح . ورغم أن الواو والياء المفتوح ما قبلها في الردف لا يتميزان بهذا الامتداد ، فإن الشعراء التزموها لخاصة الصوت فيهما .

هكذا إذن اختار الشعراء حالة من الساكن والتزموها لطابعها الصوتي . وقد عبر الخليل عن هذا الاختيار الملتزم ، حين ألزم هذه الأنواع الردف . وعمله هذا يعد ربطا لأحكام العروض بأحكام القافية ، ذلك أن العروض لا يفرق اختيار ساكن دون آخر ، أما القافية فإنها تلزم باختيار أحدهما دون الآخر ، وهو الردف

---

(١) السابق ، ص ٢٥٢ .
(٢) السابق ، ص ٢٥٤ .
(٣) السكاكى ، مفتاح العلوم ، ص ٢٥٤ .
(٤) السابق ، ص ٢٥٦ .
(٥) السابق ، ص ٢٥٩ .
(٦) السابق ، ص ٢٦٤ .

في هذه الأنواع السبعة عشر . وهذه هي الصورة الوحيدة التي تتدخل فيها القافية لفرض أسسها الصوتية على الأسس الإيقاعية للعروض .

ولذلك ألزم الخليل هذه الضروب الردف ، معبرا عن هذه العلاقة بين العلمين[1] .

التأسيس :

قيمة إيقاعية تكسب القافية ترنماً وإنشاداً . تأتي إذا ما غاب الردف وتختص بحرف معين إذا جاء لم يقبل المبادلة وهو ألف المد ؛ ولأنه يأتي في غيبة الردف فلا يمكن أن يكون تالياً للروي وإلا لأضحى ردفاً ومن ثم يتوسط بينه وبين الروي حرف صامت يسمي دخيلاً والقارئ لمقدمة اللزوميات للمعرى[2] يرى تحديداً كاملاً للتأسيس ندرك من خلاله ما يلي :

(أ) ألف التأسيس تكون من الكلمة التي فيها الروي كما لو جئنا بقواف على النحو التالي : عالما - ظالما - حالما - ناعما .

(ب) تكون الألف من الكلمة التي يمثل فيها الروي أحياناً ضميراً متصلاً ؛ أي قطعة متصلة بكلمة التأسيس كما نجد في الكلمات : دارك - غلامك - سلامك .

(جـ) يأتي التأسيس أيضاً من كلمة والروي يكون ضميراً منفصلاً في كلمة أخرى كما لو قلنا " هيا " في قول الشاعر :

رأيتهم لم يدفعوا بنفوسهم ... منية لما رأوا أنها هيا

---

(١) محمد العلمى : العروض و القافية ص ١٨٣ .

(٢) المعرى : اللزوميات ، ص ٣ : ٥ ، تحقيق أمين عبد العزيز ، منشورات مكتبة الهلال بيروت ومكتبة الخانجى بالقاهرة ، ١٣٤٢ هـ .

ومثل قول الشاعر[1] :

فإن شئـتما القحتما ونتجتما

وإن شئتما مثل بمثل كما هما

وإن كل عقل فاعقلا لأخيكما

بنات المخاض والنصال المقاصما

فقد جاء التأسيس ألف كلمة " كما " وجاء الروي في كلمة أخيرة باعتبارها ضميرا منفصلا .

(د) يكون التأسيس في كلمة والروي من كلمة أخرى تتشكل من حرف وضمير متصل مثل الكلمتين : بدا ليا - جائيا كما في قول الشاعر : بدا لي أن الله حق فزادني إلى الحق تقوى الله ما قد بدا ليا ومثل قول الآخر[2] :

ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى

من الأمر أو يبدو لهم ما بدا ليا

بدا لى أني لست مدرك ما مضى

ولا سابقا إذا كان جائيا

والتأسيس : ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح ، وذلك كما في كلمات : حاجب وصاحب وطالب وراكب وصائب .

فالروي هنا الباء قبلها حرف صحيح ، وقبل هذا الحرف الصحيح حرف مد هو الألف . فالألف هنا تأسيس . ومعني هذا أن الردف لا يجتمع مع التأسيس ، فالروي بينه وبين حرف المد حرف صحيح .

فاختلاف موضع حرف المد قبل الروي يتبعه اختلاف اسمه ، فإذا كان حرف المد قبل الروي مباشرة فهو ردف ، وإذا كان بينه وبين الروي حرف صحيح فهو تأسيس .

---

(١) انظر الدماميني : العيون الغامزة ، ص ٢٥٧ .

(٢) السابق : نفس الصفحة .

وهذا الحرف الصحيح الذي يفصل بين ألف التأسيس والروي يسمي "الدخيل" ولا يشترط في " الدخيل " اتحاد النوع ، فأحياناً يكون راء ، أو نوناً ، أو صاداً ، أو باء أو أي حرف آخر صحيح .

و " الدخيل " ملازم التأسيس ، بمعني أن وجود أحدهما يستلزم وجود الآخر، وكلاهما لا يجتمع مع الردف .

أما مظاهر القافية التي بعد الروي من وصل وخروج فقد توجد مع التأسيس نحو : " مشاعره ، منابره " بتحريك الهاء . فالراء في هذه الحالة روي والهاء وصل ، وحركة الهاء المشبعة خروج ، وقد لا توجد مظاهر القافية هذه مع التأسيس نحو : الشاعر ، والقادر ، بسكون الروي الذي هو الراء هنا .

ومعني ذلك أنه لا تلازم بين التأسيس والوصل والخروج ، كالتلازم الذي بين التأسيس والدخيل .

وجدير بالملاحظة أن الشاعر لا يجوز له متى بدأ قصيدته بكلمة فيها تأسيس أن يترك هذا التأسيس بحال من الأحوال في أي بيت من القصيدة[1] .

والتأسيس : ألف المد التي بينها وبين الروي حرف متحرك ، ولابد من الالتزام بها في سائر أبيات القصيدة ، وقد سميت بذلك لتقدمها على جميع حروف القافية فأشبهت أس البناء . قال الشاعر :

ألا يا ديار الحي الأخضر اسلمي

وليس على الأيام والدهر سالم

فألف " سالم " تأسيس واللام دخيل ، والميم روي . وقال النابغة :

---

(١) انظر د. عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية ، ص ١٦٢ .

كلينى لهم يا أميمة ناصب   وليل أقاسيه بطئ الكواكب

ألف " ناصب " تأسيس والصاد دخيل ، وكذلك ألف " الكواكب " تأسيس ، والكاف دخيل ، والباء روي . فإن كان بين هذه اللف وبين الروي حرفان أو أكثر فليست تأسيسا مثل " عقابيل " و " حيازيم " و " قناديل " .

ويجب الالتزام بألف التأسيس إذا كانت في الكلمة التي فيها الروي ، ومن ذلك قول النابغة :

دعاك الهوى واستجهلك المنازل

وكيف تصابي المرء والشيب شامل

ويجب الالتزام بها أيضا إذا كانت كلمة الروي مشتملة على ضمير مجرور بالإضافة كما في " غلامك " ، فالألف تأسيس ويجب الالتزام بها ؛ لأن الكاف ، وهي حرف الروى ، لا تنفصل من الغلام . ومن شواهد ذلك قول طرفة بن العبد:

قفي قبل وشك البين يا بنة مالك

وعوجي علينا من صور جمالك

فالألف في " جمالك " تأسيس . فإن كان الضمير متصلا بحرف جر كقولك سحيم عبد بنى الحسحاس :

ألا ناد في آثارهن الغوانيا

سقين سماما ما لهن وماليا

فهي تأسيس أيضا ، وقد قيل إنها ليست بتأسيس . ويري بعض العلماء وجوب الالتزام بالألف في تلك الحال ، كما في قول زهير :

ألا ليت شعري : هل يرى الناس ما أرى

من الدهر او يبدو لهم ما بدا ليا

بدا لي أني لست مدرك ما مضى

ولا سابقا شيئا إذا كان جائيا

فالتزم الألف . وهذه صور مختلفة لألف التأسيس خلال قول الشاعر :

يقولون : ليلى بالعراق مريضة

فيا ليتنى كنت الطبيب المداويا

فيا ربِّ إذ صيرت ليلى هي المنى

فزنى بعينيها كما زنتها ليا

فشاب بنو ليلى وشاب بنوابنها

وحرقة ليلى في الفؤاد كما هيا

ويمكن إيضاح تلك الصور كما يأتي :

أ. في البيت الأول اجتمعت ألف التأسيس وحرف الروي في كلمة واحدة هي "المداويا " فوجب التزامها .

ب. وفي البيت الثاني جاءت ألف التأسيس في كلمة غير كلمة الروي هي كلمة "زنتها " ولكن الروي جاء ضميراً وهو ياء المتكلم التي قويت بتحريكها بالفتح في قوله " ليا " فوجب التزام ألف التأسيس .

ج. وفي البيت الثالث نرى ألف التأسيس في كلمة الروي هي كلمة " كما " ولكن الروي جاء جزءاً من الضمير ، وهو الياء من ضمير الغائبة " هي " ، إذ مجموع الحرفين : الهاء والياء هما الضمير ؛ لذا وجب التزام ألف التأسيس[1].

مثال التأسيس قول الشاعر القروي :

يا من يحن إلى المرا	**بع إن رجعت إلى المرابع**
مون عيونك ما استطعـ	**ـت من البحار وأنت راجع**
فلسوف يدهشك المصا	**ب ، وسوف تعوزك المدامع**

---

(١) انظر د. أمين على السيد : في علمي العروض والقافية ، ص ١٩٣ ، دار المعارف ، ط٤ ، ١٩٩٠ .

ففي الكلمات (المرابع - راجع - المدامع) الألف تأسيس . فالعين روي والحرف الصحيح قبلها وهو الباء في البيت الأول ، والجيم في البيت الثاني ، والميم في البيت الثالث دخيل ، والألف التي قبل هذا الحرف الصحيح في الأبيات الثلاثة هي ألف التأسيس .

هذا وقد يجتمع التأسيس والدخيل والروي والوصل والخروج في قافية واحدة ، وذلك إذا ما انتهت الأبيات بكلمات مثل : " مطالبه ، يراقبه ، مكاسبه ، نخاطبه " بتحريك الهاء مشبعة .

فالألف في هذه الأمثلة تأسيس ، والحرف الصحيح بعدها ، أي اللام في القافية الأولى ، والقاف في الثانية ، والسين في الثالثة ، والطاء في الرابعة ، دخيل، والباء روي ، والهاء وصل ، والإشباع المتولد عن حركة الهاء بعدها خروج .

ومن أمثلة ذلك قول بشارة الخوري ، الأخطل الصغير ، في رثاء شوقي الشاعر :

قف في ربا الخلد واهتف باسم شاعره

فسدرة المنتهي أدني منابره

وأمسح جبينك بالركن الذي انبلجت

أشعة الوحي شعراً من منابره

إلهة الشعر قامت عن ميامنه

وربة النثر قامت عن مياسره

والحور قصت شذوراً من غدائرها

وأرسلتها بديلاً من ستائره

أتراب مريم تلهو في خمائله

ورهط جبريل يحبو في مقاصره

فالروي هنا هو الراء ، والهاء بعدها وصل ، وإشباع الهاء بالكسرة خروج، والحروف الصحيحة التي قبل الراء وهي : " الباء والهمزة ، والسين ، والـهمزة ، والصاد ، دخيل ، والألف التي قبل هذه الحروف تأسيس .

وألف التأسيس قد تكون جزءا من الكلمة نفسها التي في آخر البيت ، أو ما هو في حكم ذلك .

فالأول كما في الأبيات السابقة ، والثاني كما إذا كان الروي ضميرا .

فمثال الروي الضمير قول الشاعر :

ويوم تمل النفس كل رغيبة

وتذبل أوراقي وأجفو حياتيا

سأحرق أشعاري وكل خواطري

وأخرج منها لا على ولا ليا

فالروي في كلا البيتين " ياء المتكلم " التي هي ضمير . ومثال ما هو جزء من الضمير قول الشاعر :

فإن شئتما ألقحتما أو نتجتما

وإن شئتما مثلا بمثل كما هما

فالروي وهو " الميم " هنا جزء من الضمير " هما " . أما إذا كانت الألف من كلمة أخري سابقة والكلمة التي فيها الروي منفصلة عنها ، بمعني أنها ليست ضميرا ، فلا يسمي هذه الألف تأسيسا ولا تلزم وذلك كقول الشاعر القروي :

صياما إلى أن يفطر السيف بالدم

وصمتا إلى أن يصدح الحق يا فمي

أفطر وأحرار الحمى في مجاعة

وعيد وأبطال الجهاد بمأتم ؟

بلادك قدمها على كل ملة

ومن أجلها افطر ومن أجلها صم

إن الإيقاع أساسه الانسجام الصوتي لا الذهني والألف أمام هذا الانسجام مطلب يحيا به الشعر الغنائي .

وفي حدود قافية التأسيس ألاحظ أن ألف التأسيس إذا ما كنت بدء قافية فإن ختام هذه القافية إذا كان وصلاً يميل إلى الكسر غالباً الذي يكاد لكثرته يوحي باللزوم كما يقول أبو نواس[١] :

وملحةٍ في العذل ذات نصيحة

ترجو إنابة ذي مجون مارق

بكرت تبصرني الرشاد وشيمتى

غير الرشاد ، ومذهبي وخلائقي

ولعل المطلب الموسيقي يميل إلى هذا التراوح ؛ أي بين كون التأسيس ألفاً والوصل معه ياء أو واواً ، لأن القافية وقفة بها يبين حد الأشياء . والخلاف الحركي يحدث فيها نغماً إيقاعياً ندركه .

ويرتبط التأسيس بخاتمة البيت على النحو التالي :

(أ) يكون بعده حرفان إذا كان الشعر مقيداً كقول الشاعر :

نهنه دموعك عن من　　　يبكي من الحدثان عاجز

(ب) يكون بعده ثلاثة أحرف وله غلبة في الاستعمال ورويه مطلق بداهة كقول الشاعر أيضاً :

يد يرونني عن سالم وأديرهم　　　وجلده بين العين والأنف سالم[٢]

يكون بعده أربعة أحرف كقول الشاعر :

يوشك من فرمن منيته

في بعض غراته يوافقها

---

(١) انظر ديوان أبي نواس ص ٢١٨ ، تحقيق وضبط وشرح أحمد أحمد عبد المجيد الغزالي - دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٥٣ .

(٢)انظر مقدمة اللزوميات لأبي العلاء المعري ، ص ٥ .

الدخيل :

هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي ، وقد سمي بذلك لأنه يقع بين حرفين يخضعان لبعض الشروط ، في حين أنه لا يخضع لشروط مشابهة، فشابه الدخيل في القوم . والدخيل ليس من الحروف الضرورية في القافية ، ولكنه إذا ورد فيها وجب الالتزام به ، دون أن يكون بذاته ، وإنما بنظيره من الحروف الأخرى ، ومن أمثلته قول بشار :

إذا كنت في كل الأمور معاتباً

صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه

فعش واحداً أو صل أخاك فإنه

مقارف ذنب مرة ومجانبه

إذا أنت لم تشرب مراراً على القذي

ظمئت وأي الناس تصفو مشاربه

وقد اختلف الدخيل في تلك الأبيات الثلاثة فهو التاء ، والنون ، والراء على التوالي . والباء روي ، وهي موصولة بالهاء الساكنة فلا خروج بعدها . ومن أمثلته أيضاً قول جميل بثينة :

وقالت : ترفق في مقالة ناصح عسى الدهر يوماً بعد نأيٍ يساعف

فإن تدن منا يرجع الود راجع وإلا فقد بان الحبيب المؤالف

وقد اختلف الدخيل ؛ فهو العين في البيت الأول ، والطاء في الثاني ، واللام في الثالث ، والألف تأسيس ، والفاء روي .

والدخيل وهو الفاصل بين التأسيس والروي . حرف صامت يمكن أن يبادل الصوامت الأخرى لكنه لا يقبل المبادلة مع الصائت أبداً والدخيل يمثل بداية مقطع إن كان الروي مقيداً . كقول الشاعر :

نهنه دموعك إن من يبكي من الحدثان عاجز

ويكون مقطعه متوسط الطول كما في مقطع " جز " من القافية " عـــاجز " .
ويكون بمفرده مقطعاً قصيراً مستقلاً ممثلاً لقيمة نبرية واضحة حين يكون الـــروي مطلقاً .. وتميل حركته للكسر غالباً كما في صوت الهاء في الكلمات : المذاهـــب والمواهب ويمثل التأسيس دائماً نهاية مقطع . وهذا بدهى لأنه سوف يكون الساكن الأول الذي يتلو متحركاً من حساب الخليل للقافية .

وبجماع حروف القافية يبدو لنا أن الردف إذا لـــم يتبـــع بـــروي مقيـــد ، والتأسيس ، والوصل إذا لم يتبع بخروج ، والروي المقيد . أصوات تـــأتي نهايـــة مقاطع وأن الروي المطلق والوصل الذي أتبع بخروج والدخيل أصوات تمثل بداية مقاطع أو مقاطع مستقلة كما يظهر مع الروي والدخيل فحسب[١] .

وبعد هذا العرض لحروف القافية نشير إلى أننا نلاحظ غلبة حروف الليـــن عليها ؛ فهي تأتي تأسيساً وخروجاً دائماً ، ووصلاً وردفاً فـــي أكـــثر الأحيـــان ، وروياً في بعض الأحيان . فلا ينفرد الحرف الصحيح إلا بالدخيل . ويؤكد لنا ذلك ما تبينه (لا تنس) لهذه الحروف من قيم موسيقية خاصة تحدث تأثيراً نفسياً شبيهاً بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي ، وما يتبنيه الدكتور شكرى عياد من الـــتزام صوتين لينين في أكثر القوافي العربية التي اعتمدت علـــى التكـــرار او التقـــابل تعويضاً لها عما فقدته من تنوع ومثل للتكرار بقول أحمد شوقي :

أنادي الرسم لو ملك الجوابا

وأجزيه بدمعي لو أثابا

وللتقابل بقوله أيضاً :

ولد الهدي فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء[٢]

ومما يتعلق بالقافية طريقة الوقف عليها ، إذ تنفرد بنظام مخصـــوص بـــها يستجاز فيه ما لا يستجاز في غيرها ، ولو أدي ذلك إلى تغيير صيغة كلمة القافيـــة

---

(١)انظر د. أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص ٧٩ .

(٢) انظر د. حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص ٧٣ .

التي هي محط الرعاية ومناط الاهتمام . ولقد انطلق الرضي في الرد على ابن الحاجب الذي قال عن تضعيف الباء في كلمة " القصبا الموقوف عليها في قول رؤبة بن العجاج :

أو الحريق وافق القصبا

" ونحو القصبا شاذ ضرورة " فقال الرضى مبينا انفراد القافية بنظام مخصوص : " اعلم أن حق التضعيف أن يلحق المرفوع والمضموم والمجرور والمكسور والمنصوب غير المنون ، والمفتوح .

وأما المنصوب المنون فيكتفي فيه بقلب التنوين ألفا ، وينبغي أن يكون الحرف المضعف ساكنا ، لأنك إنما تضعفه لبيان حركة الوصل ، فإذا صار متحركاً فأنت مستغن عن الدلالة على الحركة ، إذ هي محسوسة ، لكنهم جوزوا في القوافي خاصة بعد تضعيف الحرف الساكن أن يحركوا المضعف لقصد الإتيان بحرف الإطلاق ، لأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيح الصوت ، ولا سيما في أواخر الأبيات ، وحروف الإطلاق أي الألف والواو والياء هي المتعينة من بين الحروف للترديد والترجيع ، الصالحة لها ؛ فمن ثم تلحق في الشعر لقصد الإطلاق كلمات لا تلحقها في غير الشعر نحو قوله :

قفا نبك من ذكري حبيب ومنزلى

ولا تقول : " مررت بعمرى " ... ونحو قوله :

آذنتنا بينها أسماءو

ولا تقول : " جاءتني أسماء و " . وتقول في الشعر:

الرجلو والرجلى والرجلا ولا يجوز ذلك في غير الشعر في شيء من اللغات (يعني اللهجات) وكذا قوله :

ومستلئم كشفت بالرمح ذيله

أقمت بعضب ذي شقائق ميله

فجاء بالصلة بعد هاء الضمير ، ولا يجوز ذلك إذا وقفت عليه في غير الشعر نحو : " جاءني غلامه ". فلما جاز لهم في الشعر أن يحركوا لأجل المجيء بحرف الإطلاق ما حقه في غير الشعر السكون ؛ جوزوا تحريك اللام المضعف في نحو قوله :

بيازل وجناء أو عيهل[1]

مع أن حقه السكون ، لأجل حرف الإطلاق . وكذا الباء المضعف في قوله:

أو الحريق وافق القصبا

أصله السكون ، فحرك لأجل حرف الإطلاق ، كما أن حق نون الأندرين في قوله :

ولا تبقي خمور الأندرينا

السكون ، كما في قولك : " مررت بالمسلمين ". والقوافي كلها موقوف عليها وإن لم يتم الكلام دون ما يليها من الأبيات ، ولهذا قلما تجد في الشعر القديم نحو " الشجرتي " بالتاء وبعدها الصلة ، بل لا يجئ إلا بالهاء الساكنة ، وإنما كثر ذلك في أشعار المولدين ، فعلى هذا التقرير ليس قوله : " القصبا " بشاذ ضرورة ، كما ليس تحريك نون " الأندرينا " وتحريك الراء في قوله :

لعب الرياح بها وغيرها   بعدي سوافي المور والقطر

لأجل حرف الإطلاق بشاذين اتفاقا مع أن حق الحرفين السكون لو لم يكونا في الشعر ".[2]

وقد التزم القصيد الشعرى صوتا ثابتا تتمثل فيه دلالة القافية كما وكيفا ، ومن ثم أصبح الترخيص في هذا الالتزام مخرجا للقافية من إطارها ، بيد أنه قد

---

(١) انظر سيبويه : الكتاب : ١٦٩/٤ .

(٢) انظر الرضي : شرح الشافية ٣١٦/٢ - ٣١٩ تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيى الدين عبد الحميد ، مطبعة حجازى بالقاهرة .

وردت مخالفات نادرة في حد الروي ابتعدت به عن اللزوم الكيفى وقد جمعت هذه المخالفات في مصطلحين سبيلهما كاد أن يكون واحداً هما الإكفاء والإجازة فـــابن رشيق في عرضه لمدلول الإكفاء رآه عند جلة العلماء مساوياً للإقواء وخلص إلى قول للمفضل الضبى عنه بأنه اختلاف الحروف في الروي مؤكـــداً أن هـــذا رأي المبرد أيضاً ومثل له بقول الشاعر :

قبحت من سالفه ومن صدغ كأنها كشية ضب في صقع

حيث أتي بالغين في مقابلة العين وقد حدد الخـــلاف فيمـــا تقـــارب مـــن الحروف، وفي الإجازة اعتمد على قول الخليل الذي يري فيها أن تكـــون القافيـــة طاء والأخرى دالاً ، وهنا لم يحدد أمر التباعد إن كان موجوداً أولاً . لكنه نســـب إلى بعض العلماء أن الإجازة هي الإصراف[١] . وأبو يعلى وإن وضع الإكفاء في حيز والإجازة في حيز آخر إلا أن النماذج التي أوردها في نطاق الإكفاء فيها مـــا تقارب مخرجه وفيها ما تباعد مخرجه أيضاً وفي نطاق الإجازة وضع أيضاً مـــا تقارب مخرجه مجاوراً للذي اختلفت فيه وحدة التفعيلة في الضرب[٢] .

من خلال ما سبق من الممكن رصد الخلاف الصوتي على أساسين:

التباعد الصوتي والتقارب الصوتي

فما تباعد فيه حد الروي من الناحية الصوتية وإن كان قليل الورود لإحداثه خللاً إيقاعياً في نوع القافية قول العجير السلولي :

ألا قد أري إن لم تكن أم مالك بملك يدي إن البقـــــاء قليل

رأي من رفيـــقه جفاءً وبيعةً إذا قام يبتاع القـــلاص ذميم

فقال لخليه ارحـــلا الرحل إنني بمهلكةٍ والعــــــاقبات تدور

فبيناه يشرى رحلـــه قال قائل لمن حمل رخو الملاط نجيب[٣]

---

(١) انظر العمدة لابن رشيق : ج١ ، ص ١٦٦ .

(٢) انظر كتاب القوافي للتنوخي ، ص ١٣٩ ، ١٤٤ ، ١٦١ ، ١٦٢ .

(٣) انظر كتاب القوافي للتنوخى : ص ١٤١ .

فالتبادل بين لام وميم وراء وباء تبادل بين أصوات من خير مخرجي متباعد ، وهنا نقول إن الروي لا وجود له هنا وإن كانت بقايا القافية قائمة من وصل وردف .

ومما تباعد مخرجه أيضاً قول أبي وائل :

ما أوجع البين من غريب   فكيف إن كان من حبيب

يكاد عن شوقه فؤادي   إذا تذكرته يموت[(١)]

فالمبادلة بين باء وتاء فيها تباعد مخرجي . أما الخلاف بين المتقاربين مخرجاً فمن الممكن أن يكون الإنشاد مخففاً لحده ومن ثم فلا خوف منه ما دام نوع الروي اعتماداً على الإنشاد أصبح في النهاية واحداً ، والمخالفة هنا تزول أيضاً في نطاق السياق حيث ينتقل الصوت من خيره المخرجي إلى خير مقارب له مدفوعاً بسياق إيقاعي تسيطر فيه الأصوات بين الدال والطاء في قول الراجز :

جارية من ضبة بن أد

كأن تحت درعها المنعط

شطار ميت فوقه بشط[(٢)]

لا يلحظها السامع حين يجد منشداً يقارب بين الطاء والدال في صوت بين يشملها معاً . ولعل وجود التشديد في الأبيات السابقة أوحى في أذن السامع بأن سمت الأصوات واحد . ومن ذلك قول الراجز أيضاً :

إذا نزلت فاجعلاني وسطا   إني شيخ لا أطيق العندا

وتمثل تقابل السين والصاد في السياق النطقي ليس ببعيد فالإبدال بينهما قائم. ومن هنا فإن منشداً بإمكانه أن ينطقهما صوتاً متقارباً ينحو تجاه الصباد وهاهو نزار يأتي بهما روياً واحداً وهو يقول[(١)] :

---

(١) انظر شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، لعبد الحميد راضي ، ص ٣٨٠ ، ط٢، بغداد ، ١٩٧٥ .

(٢) انظر السابق ، ص ٣٧٩ .

يا امرأة سوداء العينين

تساوي عيناها عصرا

لو عندي امرأة مثلك أنت

لكنت هرقلاً أو كسري

فمع إحساسه بالتزام الراء إلا أنه أدرك إن إنشاده صوت الصاد في "عصرا" ماثل إنشاد السين في " كسري " وما تفريق سيبويه بينهما من ناحية الإطباق إلا مقرراً لحدها. والسياق اللغوي المنطوق بإمكانه أن يصور السين صاداً أو الدال طاء وليس هذا بالمستغرب فالسياق الإيقاعي الذي قبل مخالفات في البنية والإعراب كفيل بأن يذيب هذه الفوارق اليسيرة من الناحية الإنشادية.

والمقابلة بين الميم والنون مثل :

بنى إن البر شيء هين   المنطق الطيب والطعيم

ومثل :

بازل عامين حديث سنى   لمثل هذا ولدتنى أمي[٢]

والمماثلة يدركها المنشد حيث يستطيع أن يضع النون في خير الميم أو العكس فكلاهما صوت أنفي مجهور[٣] .

ومن الممكن أن نضع في نطاق ما سبق كل ما أمكن فيه التبادل النطقي في حيز القافية كأن توضع الزاى في مقابل الذال او الجيم في مقابل الشين أو القاف في مقابل الكاف أو الدال مقابل التاء وكل صوت أمكن أن تحدث بينه وبين صوت قريب منه مقابلة ؛ لأن حد هذا التبادل مسلم في النهاية إلى اتفاق حول صوت

---

(١) انظر ديوان قصائد متوحشة لنزار قباني ، ص ١٦٦ ، منشورات نزار - بيروت ، لبنان .

(٢) انظر القافية والأصوات اللغوية ، د: محمد عوني عبد الرءوف ، ص ١٦٦ ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٧ .

(٣) انظر دراسة الصوت اللغوي ، د. أحمد مختار عمر ، ص ٣٤٢ ، ط١ ، ١٩٧٦ .

معين يسلم إليه كلا الصوتين حفاظاً على نوع الروي[١]. هذا على مستوي الصوامت.

أما حين يخالف الشاعر بين كلمة في القافية مجرورة وأخرى مرفوعة إعرابياً فإن هذه المخالفة المرتبطة بالنهاية والتي هي جزء من الوصل يتم بها حين الإشباع تعد عيباً في عرف دارسي العروض يسمي الإقواء . فالإقواء كما يري أبو يعلى " أن يأتي الشاعر بالضم مع الكسر أو بالكسر مع الضم ولا يكادون يأتون إقواء بالنصب"[٢] .

وحين تكون المخالفة بين الفتح وغيره من حركات الإعراب فإن ذلك يعد إصرافاً وفيه يقول صاحب العيون الغامزة " فإن قرن المجرى وهو تحريك الروي بما هو بعيد منه وهو الفتحة مع الضمة أو مع الكسرة فذلك هو الإصراف "[٣].

وأياً ما كان حد الإقواء وحد الإصراف فهما شيء واحد في نطاق قافية يتبادل وصلها حركتين مختلفتين في القصيدة الواحدة. فلا أساس للخلاف بينهما وقد أدرك هذا كثير من الدارسين منهم قدامة بن جعفر الذي يقول تحت عنوان الإقواء " وهو أن يختلف إعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلاً وأخرى مخفوضة أو منصوبة "[٤] .

وفي كلامه إطلاق الإقواء على الظاهرتين السابقتين. وأبو يعلى نفسه الذي أصدر تعريف الإقواء سكت عن عيب الإصراف فلم يأت به. وفي محاولة إثبات المخالفة في الحركات أورد أبيات المبرد نموذجاً لذلك وهي:

---

(١) انظر د. أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعرى ، ص ١١٧ .

(٢) انظر كتاب القوافي لأبي يعلى التنوخي ، ص ١٣٤ .

(٣) انظر العيون الغامزة ، ص ٢٤٩ .

(٤) انظر نقد الشعر لقدامة ابن جعفر ، ص ١٨٥ تحقيق كمال مصطفي ، مكتبة الخانجي ، ط٣ ، ١٩٧٨ .

تكلفني سويق الكرم جرم وما جرم وما ذاك السويق

وما شربوه وهو لهم حلال ولا قالوا به في يوم سوق

فأولى ثم أولى ثم أولى ثلاثاً يا بن عمر أن تذوقا

فقد بودل بين المرفوع والمنصوب والمجرور في قافية واحدة تحت مسمى واحد وحين ينظر إلى هذا التبادل في حدود القافية فإننا ندرك أنه تبادل نحوى لا يوجد مع روي مقيد وإنما روي مطلق أشبعت حركته فنتج عنها الوصل ومن ثم فكونه عيباً أمر يتصل بطبيعة الوصل التي التزمت كماً وكيفاً في القصيدة فلم يحدث تبادل بين حركة طويلة وحركة قصيرة فيه ولم تصلح واو المد أن تكون مقابلاً لألفه أو يائه(١) .

٣-حركات القافية وقيمتها الجمالية:

ترتبط حركات القافية ارتباطاً وثيقاً بحروفها في الغالب.

وهذه الحركات هي:

١- **المجرى**: وهو حركة الروي المطلق ، وذلك كفتحة الميم من " ضاما " وكسرة اللام من " على الجبل " .

وهو بفتح الميم مصدر من " جرى " وبضمها مصدر من "أجرى" ، وهو حركة الروي المطلق ، ويكون المجري ضمة أو فتحة أو كسرة فتلتزم في القصيدة كلها.

وتأتي بعده واو إن كان متحركاً بالضمة كقول الشاعر :

قد يدرك المتأني بعض حاجته

وقد يكون مع المستعجل الزلل

---

(١) انظر د. أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص ١٠٤ .

وتأتي بعده ألف إن كان متحركاً بالفتحة كقول الشاعر :

إذا بلغ الرضيع لنا فطاماً تخر له الجبائر ساجدينا

وتأتي بعده ياء إن كان متحركاً بالكسرة كقول الشاعر:

قفا نبك من ذكري حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وقد سمي بذلك لأن الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الوصل منه ، وإذا قلت:

قتيلان لم يعلم الناس مصرعا

فالفتحة في العين هي ابتداء جريان الصوت في الألف. وكذلك قولك :

يا دارمية بالعلياء فالسند

نجد كسرة الدال هي ابتداء جريان الصوت في الياء . وكذا قوله:

هريرة ودعها وإن لام لائم

نجد ضمة الميم منها ابتداء جريان الصوت في الياء.

٢-**النفاذ** : وهو حركة هاء الوصل ، وذلك كفتحة الهاء في " شعارها " وضمتــها في " شعاره " وكسرتها في " شعاره " .

فهو حركتها أي هاء الوصل بالضم والفتح والكسر ، لأن الهاء كانت فـــي الأصل ساكنة فنفذت فيها الحركة . فالنفاذ بالضم كقوله :

وبلدٍ عاميةٍ أعماؤهْ

وقوله :

فتى جميل حسن شبابه

والنفاذ بالفتح كقول بشر بن أبي خازم :

وغيرها ما غير الناس قبلها فباتت وحاجات الفؤاد تصيبها

والنفاذ بالكسر كقوله :

إن الشراك قد من أديمه

الميم روي ، وحركة الدال حذو ، والياء ردف ، وحركة الميم مجرى ، والهاء وصل ، وحركتها نفاذ.

والنفاذ سميت بذلك لأن المتكلم نفذ بحركة هاء الوصل إلى الخروج ، وهو الألف - مثلاً - التي بعدها.

وقيل : النفاذ بالمهملة ، ومعناه الانقضاء والتمام لأن هذه الحركة هي تمام الحركات ، فيها وقع نفاذها ، أي انقضاؤها وتمامها.

٣-**الحذو** : وهو حركة الحرف الذي قبل الردف ، وذلك كفتحة القاف من " القاضي " وضمة السين من " رسول " وكسرة الميم من "جميل".

أي أنه حركة ما قبل الردف واواً كان أو ألفاً أو ياءً . فإن كان الردف واواً فالحذو ضمة ، وإن كان الردف ألفاً فالحذو فتحة ، وإن كان ياء فالحذو كسرة.

وقد يجئ قبل الواو والياء فتحة ، فالذي حذوه فتحة وردفه ألف مثل قول امرئ القيس :

ألا انعم صباحاً أيها الطلل البالي وهل ينعمن من كان في العصر الخالى

فتحة الخاء حذو ، والألف ردف ، واللام روي وحركتها مجري ، والياء وصل.

وما كان حذوه ضمة فقول زهير :

مى تك في صديق أو عدو تخبرك الوجوه عن القلوب

وما كان حذوه كسرة فقوله :

فإن تسألوني بالنساء فإنني خبير بأدواء النساء طبيب

وإما ما كان ردفه واواً مفتوحاً ما قبلها فمثل قوله :

يا أيها الراكب المزجي مطيته سائل بنى أسد ما هذه الصوت

وما كان ردفه ياء مفتوحاً ما قبلها فكقوله :

ذكرت أهل دجيل وأين منى دجيل؟

وكقول الراجز :

ما لي إلى جاذ بها صليب أكبر قد غالني أم بيب

وسمي الحذو حذوا من قولك : حذوت فلانا إذا جلست بحذائه ، فكأنه محاذ للردف.

٤- **الإشباع** : وهو حركة الدخيل ، وذلك ككسرة القاف من " يعاقبه" . والمقصود حركة الدخيل أية حركة كانت ، مثل كسرة الهاء في قول زهير :

وإذ أنت لم تقصر عن الجهل والغني

أصبت حليما أو أصابك جاهل

وكضمة الباء في قول النابغة :

سجودا له غسان يرجون فضله

وترك ورهط الأعجمين وكابل

وكفتحة اللام في قول الشاعر :

إذا كنت ذا ثروة من غنى فأنت المسود في العالم

وهذه الحركات تتعاقب ، إلا أن الكسرة مع الضمة أخف كراهة من الفتحة مع إحداهما . وإذا اختلفت حركات الإشباع سمى ذلك سنادا .

والإشباع مأخوذ من قولنا: أشبعت صبغ الثوب إذا أحكمته وقويته . ولا يمتنع أن يكون مأخوذا من أن هذه الحركة لا يمكن فيها من الحذف ما يمكن في حركة الروي وهاء الوصل اللتين بعدها ، لأنهما قد تحذفان تارة وتثبتان أخرى . ولا يمكن في حركة الدخيل الحذف ، بل يأتي أبدا مشبعا بالحركة.

٥-**الرس:** وهو حركة ما قبل الروي المقيد ، وذلك كفتحة الراء من " العرب" بتسكين الباء. وهو الفتحة قبل ألف التأسيس ، نحو فتحة واو " الرواحل " ونون " المنازل " ، وقال الشاعر :

يعقد في الجيد عليهِ الرقي من خيفة الأنفس والحاسد

ففتحة الحاء في " الحاسد" رس . وقال النابغة :

دعاك الهوى واستجهلتك للمنازل

وكيف تصابي المرء والشيب شامل

ففتحة الشين في " شامل " رس ، وهي قبل ألف التأسيس . وقد توقف العلماء أمام تعليل التسمية ، فقالوا إن الرس مأخوذ من " رس الحمى " أي أولها ، وسميت هذه الفتحة رساً لأنه اجتمع فيها الخفاء والتقدم .

أما التقدم فلتراخيا عن حرف الروي وبعدها عنه ، وأما الخفاء فلأنها بعض حرف وهو الألف . وقالوا أيضا : الرس القلة والخفاء ، ومنه رسيس الهوي ، فكأن حركة ما قبل الألف (حركة الرس ؛ أي الفتحة) حسن خفى . قال الشاعر :

رس كرس أخى الحمى إذا غبرت   يوماً تأوبه منها عقابيل

ويري أبو عمر الجرمى أنه لا حاجة إلى ذكر الرس ، لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحاً أبداً سواء أكان تأسيساً أم غير تأسيس.

٦-التوجيه:

وهو حركة ما قبل الروي المقيد ، وذلك كفتحة الراء من " العرب " بتسكين الباء . وكحركة القاف من كلمة " قط " في قول الشاعر :

حتى إذا جن الظلام واختلط

جاءوا بمذقٍ هل رأيت الذئب قط

وحركة الراء من كلمة " الكرام " في قول طرفة :

حين يحمى الناس نحمى سربنا   واضحى الأوجه معروفي الكرم

وقد تجتمع حركتان في التوجيه قال امرؤ القيس:

لا وأبيك ابنة العامري   لا يدعي القوم أني أفر

تميم بن مر وأشياعها   وكندة حولى جميعاً صبر

إذا ركبوا الخيل واستلأموا   تحرقت الأرض واليوم قر

ولم يذكر أصحاب القوافي المتقدمون من أي شيء أخذ التوجيه ، وذكر بعض المتأخرين أنه مأخوذ من توجيه الفرس ، وهو دون الصدف الذي هو تباعد

ما بين الفخذين في تدان من العرقوبين في ميل من الرسغين ، فيكون أصل ذلـــك الاختلاف . ويرى ابن السراج أن التوجيه سمى بذلك ، لأنه كأنه واجـــد الـــروي المقيد واستقبله . ولكن الرأى الذي عليه أصحاب القوافي أنه مأخوذ مـــن جعـــل الشيء ذا وجهين ، قيل : " سميت بذلك لما تقرر في هذا الفن من أن الحركة قبـــل الساكن كالحركة عليه ، فكأن الروي موجه بها ، أي مصير ذا وجهين:

سكون وتحرك ، كالثوب الذي له وجهان ، فمن حيث سكونه الحقيقي هـــو ساكن ، ومن حيث تحريكه المجازي بالاعتبار المذكور هو متحرك " .

بقي أن نشير إلى أن بعض العلماء يري أن التوجيه في الروي المطلـــق ، وذلك كحركة اللام في قول زهير :

بأن الخليط ولم يأووا لمن تركوا وزودوك اشتياقاً أية سلكوا

ففتحة اللام في " سلكوا " توجيه.

وحين نتحدث عن حركات القافية. فنحن ندرك أنها قطع من حروف القافيـــة غالباً . فمن رأي أن " المجرى " هو حركة الروى المطلق عليه أن يدرك أن هـــذه الحركة هي جزء الوصل الذي يأتي بعد الروى في النص على كـــون المجـــرى يتصل بالروي المطلق يقول صاحب العيون الغامزة " ثم الروي لا يخلـــو إمـــا أن يكون متحركاً أو ساكناً ، فإن كان متحركاً فحركته تسمي بالمجري سواء أكـــانت فتحة كحركة النون من قوله :

ألا هبى بصحنك فأصبحينا

أو ضمة كحركة الميم من قوله:

سقيت الغيث أيتها الخيام

أو كسرة كحركة الياء من قوله:

كليني لهم يا أميمة ناصب

فقد علم أن سكون الروي المقيد لا يسمي عندهم مجري "[١] ويقول ناقلا عن ابن جنى حول المجري " أنه لا يكون في الروي المقيد أي الساكن "[٢] ، ويري أن سيبويه لم يقف بالمجري عند حد الروي المطلق حين قال باب مجاري أواخر الكلم من العربية.

وما جري على الوصل الذي هو كل لها جارٍ عليها بالضرورة ، وهذا ما جعل بعض الدارسين يحس بذلك قائلاً : " ففتحة العين هي ابتداء جريان الصوت في الألف "[٣] .

وحين ينظر إلى " النفاذ " فإن حركته جزء من الخروج إذ الخروج كل لها، والناظر إلى " الحذو " يري أنه جزء من الردف ؛ لأن الفتحة التي تسبق الألف جزء الألف والكسرة التي تسبق ياء الردف جزء منها وكذلك الضمة التي تسبق واو الردف ، وحين نتكلم عن ثبات لصوت الألف ردفاً فمعناه ثبات الفتحة أي الحذو . وحين نتكلم عن تبادل واوى يائي في الردف فمعناه أيضاً التبادل بين الكسرة والضمة حذواً. وفي ذلك يقول صاحب العيون الغامزة : " حركة الحرف الذي قبل الردف تسمي حذواً لأن الشاعر يحذوها في القوافي لتتفق الأرداف وحكمها في الاطراد والاختلاف حكم الردف. فإن كان الردف ألفاً فلا تكون هي إلا فتحة ضرورة أن الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحاً وإن كان واواً أو ياء فحيث جاز تعاقبهما جاز اختلاف الحذو "[٤] . وقد ظن بعض الناس أن السكوت عن فتح ما قبل الواو والياء فيه تقليل من مجيء الردف واواً أو ياء لينتين. وهذا أمر مدرك لدي أي دارس يقوم بإحصاء شعري لهذه الظاهرة.

وحين يكون الردف ليناً فإن حركة الحذو قبله تكون موصولة إليه وهي لازمة الفتح لأن كسرها أو ضمها يوقع في علة صوتية لا يقبلها نظام اللغة إذ

---

(١) انظر الدماميني : العيون الغامزة ، ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .

(٢) انظر السابق ص ٢٤٨ .

(٣) انظر السابق ص ٢٤٤ .

(٤) انظر السابق ص ٢٥٥ .

المسار اللغوي يقبل المقطع " بي " من كلمة " بيت " والمقطع " حو " من كلمة " حوض " ولا يقبل المقاطع قو أو قو ولا قي أو قي بكسر القاف او ضمها . فهذه مقاطع مناط إعلال حيث يتحول فيها اللين إلى مد.

فالاتصال الحركي هنا لارتباط الحذو بالردف يجعل هذه الحركة وإن لم تكن جزءاً من الردف فهي كالجزء منه.

وحين يؤتي بـ "الرس" وهو حركة ما قبل التأسيس فإن الناظر يدرك أن هذه الحركة جزء من الألف ومن ثم لا تغيير فيها حيث لا تغيير في حدود الألف ويؤكد ذلك ما يقوله أبو يعلى نقلاً عن أبي عمرو الجرمي بأنه " لا يعتد بهذه الحركة في اللوازم لأن ما قبل الألف لابد أن يكون مفتوحاً [١].

ومن حركات القافية حركة " التوجيه " التي تسبق الروي المقيد فهي ملك ما قبل الروي والتزام هذه الحركة يفترض قيامه حتى ولو ورد ما يخالف ذلك وحول التوجيه يري أبو يعلى أن له موضوعين : مع الروي المقيد و الروي المطلق ويري أن الالتزام بالحركة فيه مطلب أساسي وما عدا ذلك يمثل ندرة لأن أبا يعلى يعبر بالحرف " قد " قائلاً : وقد تجتمع ثلاث حركات في التوجيه سواء أكان الشعر مطلقاً أو مقيداً " ويأخذ نموذجاً للمقيد قول امرئ القيس :

لا وأبيك ابنة العامري لا يدعى القوم أني أفر

تميم بن مر وأشياعها وكندة حولي جميعاً صبر

ونموذج المطلق قول زهير :

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا وزودوك اشتياقاً أية سلكوا

مقورة تتباري لا شوار لها إلا التطوع على الأكوار والورك

وفيها يقول :

يا حار لا أرمين منكم بداهية لم يلقها سوقة قبلي ولا ملك

فحركة ما قبل الكاف تراوحت بين الفتح والضم والكسر[٢] .

---

(١) انظر كتاب القوافي لأبي يعلى التنوخي ص ١٠٠ .

(٢) انظر السابق ص ١٠٧ ـ ١٠٨ .

والملاحظ على حركة التوجيه أنها ارتبطت بالروي المقيد فصاحب العيون الغامزة يقول مؤيدا ذلك " وأما التوجيه فهو حركة الروي المقيد"[1] والخروج على ذلك عيب ، ولم يذكر أمر التوجيه مع المطلق ، وكذلك فعل أبو العلاء حيث تحدث عن التوجيه مرتبطا بروي مقيد وقد فرق أبو العلاء بين تقييد مرتبط بتأسيس ، وتقييد مرتبط بغير تأسيس ، ويري أبو العلاء كما يري الخليل أنه بالإمكان تبادل الكسر مع الضم وإن كان ذلك قليلا . وينكر الفتحة وذلك في غير المؤسس[2].

وقد ورد لدي نشوان الحميرى أنه قد روي عن الخليل بن أحمد أنه " كان يري اختلاف التوجيه عيبا . إلا أنه لا يجيز الضمة مع الكسرة ولا يجيز الفتحة معهما. غير أن الشعراء قد بنيت منظوماتها على اختلاف وتوسعت في ذلك"[3] .

لأننا مع الروي المقيد نري في لزوم الحركة التي تسبق الروي ضرورة . فهي جزء من المد الذي هو مطلب موسيقى تسعي إليه القافية ناهيك عن كون هذه الحركة قمة المقطع الأخير الذي يمثله الروي.

أما حركة الدخيل المسماة بالإشباع فتنحو في الأغلب ناحية الكسر. فهي تمثل شبه إلزام لأن الخروج عليها تجاه الفتح أو الضم يمثل ندرة بجانب الكسر " وأكثر ما جاءت حركة الدخيل كسرة ، فإذا جاءت الضمة أو الفتحة فذلك هو المكروه ، والضمة مع الكسرة أيسر لأنهما أختان والفتحة أبشع"[4] .

وإذا عن لنا أن نضيف حديثا عن هذه الحركات فمعني ذلك أننا ننظر حروف القافية من جانبها الكيفي . وقد بان بذلك أن الكم وحده ليس ممثلا للقافية وإنما هو طرف من طرفيها حيث يلازمه بالضرورة الكيف الإيقاعي. وما هي

---

(١) انظر الدماميني : العيون الغامزة ٢٦٣ .

(٢) انظر لزوم ما لايلزم لأبي العلاء المعرى ، ص ١٦ .

(٣) انظر كتاب القوافي لأبي يعلى هامش ص ١٠٦ .

(٤) انظر أبو العلاء المعرى (اللزوميات) ، ص ١٢ .

بعض أبيات نري فيها تلك الحركات المفترضة التي عدها العروضيون حركات القافية فالمجري كسرا والإشباع كسراً والرس فتحاً يمثله قول النابغة الذبيانى[١] :

لعمرى لنعم المرء من آل ضجعم

تزور ببصري أو ببرقة هارب

فتيِ لم تلده بنت أم قريبة

فيضوي ، وقد يضوي رديد الأقارب

فالقافية في البيت الأول " هارب " كسرة الباء فيها مجري وكسرة الراء إشباع وفتحة الهاء رس كما يري العروضيون.

وفي قول النابغة[٢] :

فإن عامر قد قال جهلا　　　فإن مظنة الجهل الشباب

فكن كأبيك ، أو كأبى براءِ　　　توافقك الحكومة والصواب

فقافية البيت الأول " بابو" ضمة الباء مجري وفتحة الباء الأولى تعد حذواً.

وفي قول بشار :

نفسي يا عبد عنى واعلمي　　　أنني يا عبد من لحمِ ودمْ

إن في بردي جسماً ناحلاً　　　لو توكأت عليه لا نهدم

القافية في البيت الأول " من ودمْ " حركة الدال التي قبل الروي المقيد الميم تسمي توجيهاً والتزامها مطلب ضروري.

تلك حركات قطعاً من حروف القافية والالتزام فيها مرتبط بالتزام حروفها ؛ ومن هنا فإن أي تغيير أو عيب في نطاق حروفها هو عيب مرتبط بها أيضاً ومن ثم أضحت عيوبها واحدة ينفر منها الإيقاع النهائي لبيت الشعر[٣] .

---

(١) ديوان النابغة الذبياني ، ص ٢٥ ، تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر .

(٢) انظر السابق ، ص ١٩ .

(٣) انظر د. أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص ٨٣ .

ولاحظ بعض النقاد المحدثين أن الفتحة وأختها الألف أكثر أصوات اللين شيوعاً في اللغة العربية ، وتأتي بعدهما الكسرة فالضمة . ولكن الشعر يخالف لغة الكلام ، فتتفوق فيه الكسرة والضمة على الفتحة ، لأن الألف صوت لا لون له ، على حين يعتم الشاعر اهتماماً شديداً ، وخاصة في قوافيه ، بالقيمة الجمالية لكل صوت يستعمله ، تلك القيمة التي تتحدد بأشياء كثيرة ، منها النغمة المميزة لكل صوت ، وغني الصوت بالنغمات الثانوية **Timbre** والإحساس الحركي المصاحب للنطق به[١] .

وتوقف الدكتور إبراهيم أنيس أمام القافية وتقسيمها حسب ما فيها من كمال موسيقى إلى مراتب ، فقال إن هناك مراتب تصاعدية :

١- تبدأ بالقافية المقيدة التي يسبق رويها بحركة قصيرة ، ولا تلتزم هذه الحركة في أبياتها ، وتلك هي أقصر صور القافية .
٢- يليها تلك القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروي ، وربما كانت القافية المطلقة التي لا تلتزم فيها هذه الحركة في مستوي واحد معها من الناحية الموسيقية.
٣- يليها القافية المطلقة التي تراعي فيها الحركة القصيرة قبل الروي ومثلها في مستوي واحد تلك التي يسبق رويها بواو المد وياء المد مع التناوب بينهما.
٤- يليها تلك القافية التي يسبق رويها بحرف مد معين يلتزم في كل أبيات القصيدة[٢] .

ومسألة قيمة الحركة الجمالية أو التذوقية هي مسألة نسبية فقد ذهب أستاذنا العلامة الدكتور عبد المجيد عابدين إلى أن الفتحة هي أخف الحركات على لسان

---

(١)انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ص ١١٣ ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د.ت .

(٢) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢٦٨ ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨

العربي وأكثرها ترددا مستنداً في ذلك إلى احصاءات معجم تاج العروس ومتبعاً في ذلك الأستاذ إبراهيم مصطفي في كتابه إحياء النحو[١] .

عيوب حركات قافية :

ويكون الترخص في الدخيل باختلاف حركة الدخيل الذي يلازم التأسيس بحركتين متقاربتين في الثقل كقول الشاعر :

وكنا كغصني بانة ليس واحد

يزول على الحالات عن رأي واحد

تبدل بي خلا فخالت غيره

وخليته لما أراد تباعدي

فدخيل البيت الأول تحرك بالكسر ودخيل الثاني تحرك بالضم ورغم عد ذلك عيباً إلا أنه عيب لا يؤثر على سلامة الكيف والكم في القافية ولعل الإنشاد يجعل الحركة المخالفة مشوبة رائحة الحركة الأساسية حتى يحدث اتساق في قوافي القصيدة. هذا إذا كان الخلاف بين ضم وكسر. أما إذا كان بين كسر وفتح أو ضم وفتح فهو أكثر عيباً كقول ورقاء بن زهير :

دعاني زهير تحت كلكل خالد

فأقبلت أسعى كالعجول أبادر

فشلت يميني يوم أضرب خالدا

ويمنعه منى الحديد المظاهر

وهنا لا يمنع المنشد أيضاً أن يحول صيغة اسم المفعول مضحياً بها إلى اسم فاعل حتى تبقي للدخيل سلامة الحركة فيه[٢] .

---

(١) انظر د. عبد المجيد عابدين (محاضرات في علم اللغة) الفصل الخاص بتحليل النسيج الصوتية ، الإسكندرية ، ١٩٨٦م .

(٢) انظر د. أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص ١٢٣ .

حين التزمنا ردفاً أساسه المقابلة بين مد ومد ولين ولين مع قبول المبادلة بين الواو والياء والتزام الألف. فإن الخروج عن هذا الإطار يعد عيباً يسمي سناد الردف ، وهو أن يجمع بين قافية مردفة وأخرى مجردة من الردف في قصيدة واحدة. وعده عيباً حرص على النوع في نطاق القافية.

والسناد حادث قبل الردف أياً كانت وجهته. ولا عيب في المبادلة بين اللين والصامت لأن المسألة الكمية والكيفية واحدة يؤكد ذلك كثرة ورود هذا التبادل.

ويبقي للردف ما يسمي سناد الحذو الذي أساسه اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين كالفتح مع غيره. وتباعد الحركتين مسلم إلى تغيير في الردف ذاته كما تدل على ذلك نماذج هذه الظاهرة ؛ ومن ثم فالعيب لا يخص الحركة وحدها وإنما الردف أيضاً. وذلك مثل قول الشاعر:

لقد ألج الجناء على جوارٍ   كأن عيونهن عيون عين
كأني بين خافيتى غراب   يريد حمامه في يوم عين(١)

فالمقابلة بين ياء المد والياء اللينة تذهب الالتزام في حد الردف ؛ ومن هنا يضيع الكيف وهذا أمر بدهي لأن ياء اللين لا تسبق بكسر أبداً ولا غرابة إذا ما وجدنا منشداً يحول الياء اللينة إلى مد مع تحويله بالضرورة الفتح إلى كسر كي يصح له الإيقاع. وهذا حادث في قول الشاعر :

فبايع أمرهم وعصى قصيرا   يكاد يقول لو نفع اليقينا
وقدمت الأديم لراهشيه   وألقي قولها كذباً وميْنا(٢)

فالعيب قائم إن لم يحول المنشد ياء اللين في كلمة (مينا) إلى مد .

وحين يكون الخلاف الحركي مع ردف مشدد وهو بطبيعة الحال سوف يكون ليناً فإن المخالفة الحركية لا عيب فيها حيث يكون الإحساس بالتزام الكم والكيف في حدود القافية أمراً واضحاً كما في قول الشاعر :

---

(١) انظر د. عبد الحميد السيد : العروض والقافية (دراسة ونقد) ، ص ١٩٥ .

(٢) انظر كتاب القوافي لأبي يعلى التنوخي ص ١٥٩ .

أبلغ الحارث بن ظالم الرعديد والناذر النذور عليا

إنما يقتل النيام ولا يقتل من كان ذا سلاح كميا

ففتح ما قبل الردف في البيت الأول وكسر ما قبل الثاني لم يذهب باتساق النغم في القافية[١] .

٤-لزوم ما لا يلزم:

ولم يسلم الشعراء القدامى من الوقوع فيما يسمي إقواء وقد أفصحت كتب القدامى عن ذلك فها هو قدامه بن جعفر يقول عنه " وهذا في شعر الأعراب كثير جداً وفي من دون الفحول من الشعراء أكثر ، ولا يجوز لمولد لأنهم قد عرفوا عيبه ، والبدوى لا يأبه له فهو أعذر "[٢] .و في نصه إحساس بكثرة الوقوع فيه وعدم الفطنة إليه وقيد بتجنبه إن صح الوعى به أي إن صح الإحساس النحوي بجانب صحة الإحساس الإيقاعى . و الفيروز آبادى يقول " و أقوى الشعر خالف قوافية برفع بيت و جر لآخر ,وقلت قصيدة لهم بلا إقواء " وهذا القول و إن حوى مبالغة في عبارة " وقلت قصيدة لهم بلا إقواء " فإن مؤداة إثبات وقوع هذا الخطأ في شعر الفحول كما يرى الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب [٣] .

إن العيب عيب في منظور النحوى فقط أما الشاعر فسلامة الإيقاع لدية هى الأساس الأول وقد أدركنا جملة الترخصات اللغوية التى وجدت في قصيد الشعر وكان مردها لغة الشعر التى تحرص على سلامة الوزن والقافية , وأدركنا أيضاً أن الحفاظ على الأنسجام الموسيقى كان سبيلاً لترخص لغوى كما بأن في لغة القرآن حيث الحديث عن الفاصلة ومن هنا ندرك أن سلامة الإيقاع غاية أولى تعلو سلامة بعض القوانين اللغوية .

---

(١)انظر د. أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص ١٢١ .

(٢) انظر نقد الشعر : قدامة بن جعفر ، ص ١٨٥ .

(٣) انظر ذم الخطأ في الشعر لابن فارس تحقيق د. رمضان عبد التواب ، ص٨ مكتبة الخانجي ١٩٨٠م.

إن ما ورد عن الإقواء ينبئ عن أن الشاعر لم يلتفت في أبياته إلى وجود خطأ نحوى ومعنى ذلك أن الإيقاع كان محفوظاً لا مساس به .

في بيت آخر بوصل مجرور , ولم ينطق وصلاً سمته النصب مع وصل سمته الرفع أو الجر .

لقد نطق النابغة داليته مجرورة ولم يلتفت إلى وجود خطأ نحوى لأن نغمة الإيقاع أخذته وملكت عليه أمره وما أدرك الخطأ إلا حين عرض له في ثوب موسيقى ممثل في غناء القينه له , ومعنى ذلك أنه أدرك وقتها سبيل الترخص النحوى وما كان عدوله إلى تصويب البيت و تحريره إلا محاولة لترضية جماعية و إن كان هذا العدول يمثل زعماً كما يرى الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب حيث يقول " ويزعم الرواة أن النابغة قال هذا البيت بضم الدال من كلمة "الأسود" ولكن المعقول أن يكون كسرها , لينسجم الروى وموسيقى الأبيات ,و يكون بذلك قد أخطأ في قواعد اللغة بسبب انشغاله بموسيقى الشعر وأنغام القوافي " (١)و يثبت الدكتور رمضان كون الإقواء عيباً نحوياً من خلال ما ورد على لسان ابن الأعرابي والأشرم قولهما : " بلغنا أن النابغة كان أقوى في قولة من آل مية رائح أو مغتد , فورد يثرب فأنشدها , فقالوا له: أقويت ,فلم يعرف ما عابوا , فألقوا على غم قينه لهم : وبذاك خبرنا الغراب الأسود فقالوا لها رتيله ومديه , فقالت مغتدى ثم قالت الغراب الأسود ففطن "

العيب نحوي ولو كان موسيقيا ما أحتاج الأمر من النابغة إلا إلى تغيير حركة الضم إلى كسر فحسب. أما أن يغير كما زعموا منطوق البيت إلى تركيب آخر هو " وبذاك تنعاب العزاب الأسود " فمعني ذلك محاولة لتصويب نحوي احتاجت إلى مبرر للجر من علاقة مضاف بمضاف إليه ثم ارتباط معطوف بهما.

لم يكن هناك إدراك بكونه عيباً نحوياً بدليل أن محاولة التصويب النحوي كانت تجد غرابة لدى الشعراء. فحين وجه بشر بن أبي خازم إلى الخطأ من خلال

---

(١) ذم الخطأ في الشعر لابن فارس ، ص٧ .

قول سوادة أخيه له: إنك تقوى. رد عليه قائلاً: وما الإقواء وهنا يكون المصوب في واد والشاعر في واد آخر.

شواهده جمة توضع في نطاق الخطأ النحوي لا الموسيقي نذكر منها من دالية النابغة التي وجهوه إلى خطأها في جانب ولم يوجهوه إلى الخطأ الوارد في جانب آخر مما يثبت زعم الراوية التي رفضها الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب.

يقول النابغة مخالفاً إعرابياً لا موسيقياً :

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه

فتناولته وأتقتنا باليد

بمخضب رخص كأن نبانه

عنم يكاد من اللطافة يعقد

كيف حق للشاعر أن ينشد المضارع المجزوم بالسكون مكسوراً موافقة لمجرى القوافي ولا يحق له أن يكسر هذا المضارع هنا موافقة لمجرى القوافي أيضاً !.

ومن الشواهد التي عبرت عن هذه الظاهرة قول الشاعر :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر

جسم البغال وأحلام العصافير

كأنهم قصب جوف أسافله

مثقب نفخت فيه الأعاصير

وقول الشاعر وهو سحيم بن وثيل الرياحي :

عذرت البذل إن هي خاطرتنى

فما بالي وبال بنى لبون

وماذا يدري الشعراء مني

وقد جاوزت حد الأربعين(١)

---

(١) انظر نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، ص ١٨٦ .

وقول جرير :

عرين من عرينة ليس منا

برئت إلى عرينة من عرين

عرفنا جعفرا وبني أخيه

وأنكرنا زعانف آخرين[1]

وما أنشد للفرزدق :

يأيها المشتكي عكلا وما جرمت

إلى القبائل من قتل وآياس

إنا كذاك إذا كانت همرجة

نسبى ونقتل حتى يسلم الناس

وقول الشاعر :

أريتك عن منعت كلام يحيى

أتمنعني على يحيى البكاء

ففي طرفي على عيني سهاد

وفي قلبي على يحيى البلاء[2]

ومنه قول بشر بن أبي خازم :

ألم تر أن طول الدهر يسلى ... وينسشي مثل ما نسيت جذام

وكانوا قومنا فبغـوا علينا ... فسقنـــاهم إلى بلد الشآم[3]

شواهد ليست بالقليلة أدركها اللغويون بناء على قوانين الصـواب اللغويـة عندهم وقد حاولوا من خلال وضع ضوابط للشاعر كي يسير وفق قواعدهم ولما لم يسلم لهم ذلك لارتباط الشاعر بإيقاعه.

---

(١) انظر السابق الصفحة نفسها .

(٢) انظر شرح تحفة الخليل في العروض والقافية عبد الحميد راضي ص ٣٦٦ .

(٣) انظر ذم الخطأ في الشعر لابن فارس ، ص٨ .

حاولوا أن يصلوا الطريق بين قواعدهم ما جاء به ؛ ومـــن هنـــا ظـــهرت تخريجاتهم النحوية وتأويلاتهم لكثير من ظواهر الشعر كـــي يسـلم فـــي النهايـــة المطلب النحوي والمطلب الإيقاعي.

وقد رأي بعضهم في سبيل تحقيق المطلبين معاً ان التسكين كان أصلاً فـــي نطق الأبيات المخالفة للنحو ، والتسكين يمثل وقفة لا يمكن معها تمام الوزن فـــإذا كان هناك إنشاد يواجه بإمكانيتين صالحتين للوقف. إمكانه يتم فيها الإيقـــاع مـــع اتخاذ التسكين سبيلاً للمد. فالإمكانة الأولى هي الأولـــى بالاســتعمال لمســايرتها حساب الإيقاع كماً وكيفاً لقد رام موقف التسكين قدامة ابن جعفر حين قال معلقـــاً على بيتى:

عذرت البذل إن هي خاطرتني

فما بالي وبال ابني لبون

وماذا يدري الشعراء منى

وقد جاوزت حد الأربعين

قائلاً : فنون الأربعين مفتوحة ونون اللبون مكسورة " ولكنه كأنه وقف القوافي فلم يحركها "[١] .

وفيما سبق خروج كماً وكيفاً يأباه الإيقاع [٢]. لا يمكن أن نتصـــور قبـــول الشاعر التسكين وإلا لما كان هناك إدراك للخطأ الوارد .
يلتزم الشاعر قبل حرف الروي ، حرفاً مخصوصاً أو حركة مخصوصة[٣] .

وقد يلتزم بالحرف والحركة معاً ومن ذلك قول أبي العلاء المعري[٤] :

ألا إنما الدنيا نحـــــوس لأهلها فما في زمان أنت فيه سعـــود

---

(١) انظر نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، ص ١٨٦ .

(٢) انظر اللزوميات لأبي العلاء المعرى ص ١٦ .

(٣)انظر النويرى : نهاية الأرب في فنـــون الأدب جـــ ٧ /١١٣ دار الكتـــب المصريـــة ١٩٣٩م .

(٤)انظر اللزوميات لأبي العلاء المغرى ، ص ١١٦ - ١١٧ .

يوصي الفـــتي عند الحمام كأنه | يمـــر فيقــضي حاجة ويعود
وما يئست من رجعة نفس ظاعن | مضت ولها عند القضاء وعود
تسير بنا الأيــــام وهي حثيثة | ونحن قيـــام فوقها وقعود
عرفت سجايا الدهر أما شروره | فنقد وأما خـــــيره فوعود
إا كانت الدنــيا كذاك فخــــلها | ولو أن كل الطالعات سعــود
ولا يرهبن الموت من ظل راكبا | فإن انحداراً في التراب صعود
وكم أنذرتنا بالسـيول صواعق | وكم خـــبرتنا بالغمام رعود

فالدال هي الروي , وهي مردفة بالواو وموصولة بالسين وهو الواو الناشئة من إشباع ضمة الدال .

وقد التزم الشاعر بالواو بالنسبة للردف وكان بمكنة أن يستعمل الواو والياء , ثم التزم حرف العين وحركتها قبل الردف .

وقد ينوع الشاعر في الحرف تنويعاً واعياً ومن ذلك قولي أبي العلاء(١) :

أما الصحاب فمروا ومــــا عادوا | وبيننا بلقاء المـــوت ميعاد
سر قديم وأمر غير متضـــــــح | فهل على كشفنا للحق إسعاد
سيران ضدان من روح ومن جسد | هذا هبوط وهذا فيه إصعــاد
الملك لله لا تنفــك في تعـــب | حتى تـزيل أرواح وأجســاد
ولا يرى حيــــوان لا يكون له | فوق البسيطة أعداء وحساد
وما أؤمل عند الدهر مصـــلحة | وإنما هو إيــــلاف وإفســاد

فالروى هي الدال , وهو مردوف بالألف , وقد التزم الشاعر بالعين قبـــل الألف في الأبيات الثلاثة ثم التزم بالسين في الأبيات الثلاثة الأخيرة(٢) , وقد مهد

---

(١) انظر السابق ص ١١٧ .

(٢) انظر موسيقى الشعر العربي د. حسنى عبد الجليل ح١ /١٥٣ الهيئة المصريـــة العامـــة للكتاب ١٩٨٩م .

لهذا التغير بالسين والصاد في إسعاد وإصعاد التي تتوافق في الجرس مع ما التزم به في هذه الأبيات الأخيرة .

وما يلزم في القافية للشاعر في قصيدته :

١- **من الحروف** : خمسة هي : الروي , و الوصل , والخروج , والردف , والتأسيس .

٢- **ومن الحركات** : أربع هي : المجرى , والتوجيه ,والحذو , والإشباع

فإذا زاد الشاعر على ذلك أشياء من حروف أو حركات كان ذلك منة لزوماً لما لا يلزم .

و قد أغرم كثير من الشعراء بهذا اللون وبخاصة من تكفلوا نظم الشعر وإغراقه بالبديعات إعلاناً عن قدراتهم في صنعة الشعر وعن تراثهم اللغوي .

وقد التزم أبو العلاء المعرى باقتدار عجيب ما لا يلزم في القافية في قصائد كثيرة وطويلة جمعت في ديوان له سمي باسم "لزوم ما لا يلزم " .

ومن ذلك قوله :

أغني الأنام في ذرا جبل	**يرضى القليل ويأبى الوشى والتاجا**
وأفقر الناس في دنياهم ملك	**يضحي إلى اللجب الجرار محتاجا**

الخ . فالحروف اللازمة هي الجيم لأنها روى , والألف بعدها لأنها وصل , والألف قبلها لأنها ردف .

والحركات اللازمة هي : فتحة الجيم لأنها مجرى , والفتحة قبل الردف لأنها حذو ولكن أبا العلاء المعرى التزم أكثر مما يلزم فقد التزم زيادة على ما سبق التاء السابقة لألف الردف و السكون السابق لهذه التاء , فهذه التاء وهذا السكون من لزوم ما لا يلزم .

ومنه قوله:

لعل أناسا في المحاريب خوفوا	**بآى كناس في المشارب أطربوا**
إذا رام كيدا بالصلاة مقيمها	**فتاركها عمدا إلى الله أقرب .. إلخ**

فالحروف اللازمة هي : باء الروي وواو الوصل .

والحركات اللازمة هي : ضمة باء الروي (المجرى)

ولكن أبا العلاء قد التزم أكثر من ذلك فالتزم من الحروف الراء قبل الروي ومن ذلك قوله أيضا :

غدوت مريض العقل والدين فالقني	**لتسمع أبناء الأمور الصحائح**
فلا تأكلـــن ما أخرج الماء ظالما	**لا تبغ قوتا من غريض الذبائح إلخ**

فالحروف اللازمة هي : حاء الروي , وياء الوصل بعدها , وألف التأسيس قبلها . و الحركات اللازمة هي : كسرة حاء الروي (المجـــرى) وكســـرة يـــاء الوصل (الإشباع)

ولكن أبا العلاء التزم أكثر من ذلك في قصيدته, فالتزم من الحروف همـــزة الدخيل فهى غير لازمة وإنما اللازم هو حركتها , ومن الحركات فتـــح مـــا قبـــل التأسيس

وهي فتح الصاد في البيت الأول والذال في البيت الثاني فهي من لزوم مـــا لا يلزم.

وهكذا يفعل أبو العلاء في التزام ما لا يلزم في بقية القصيدة .

إلى أنه ينبغي أن يلم أن لزوم ما لا يلزم لا يجوز أن يحولـــه إلا الشـــاعر المتمكن المالك لناصية اللغة .

و إلا فإنه إذا جاء متكلفا كان عيبا فاحشا في الشعر لأنه يفقد الشعر مزيتـــه في جمال التعبير ودقة التصوير وسلامة اللغة(١) .

ومن الحلول النحوية التي بان أمرها لغاية الانسجام الموسيقي والصوتي مـــا قرره ابن هشام بأن من مواضع تقدير الإعراب " ما اشتغل آخره بحركة القافيـــة

---

(١) انظر د. محمود على السمان : فن الموسيقى فـــي الشـــعر العربـــي ، ٢٤٥ طنطـــا ، ١٩٧٧م.

فتعرب مثل كلمة الأسود في بيت النابغة مرفوعة بضمة مقدرة منع من ظـــهورها اشتغال المحل بكسرة القافية[1] " وهذا حل يبقى منطوق الشاعر كما هو ويحـــاول إيجاد مخرج نحوى يوافق مطلوب القاعدة .

و لا يمكن أن يقف أمر الإقواء عند حد النماذج التي وردت دالة علية عنـد الدارسين فبالإمكان أن تدرج في إطار هذه الظاهرة كل ما خرجه النحـــاة خلافـــا للقاعدة وكان مرتبطا بالقافية وبخاصة حركة الروى التي هي جزء الوصل وتمامه من ذلك

- ما وضع قافية تحت حديث ما يسمى الجر بالمجاورة كما في قول الشاعر :

كأنها ضربت قدام أعينها　　　　قطنا بمستحصد الأوتار محلوج[2]

حيث خفضت كلمة (محلوج) لمجاورتها (الأوتار) مع أنـــها مرتبطـــة بالمنصوب (قطنا) فقبول الجر بالمجاورة يتسير لسبيل الجر الذي نطقه الشاعر .

-ما نراه من تغيير نون المثنى أو نون الجمع المذكر التزاما بوصل لا يتغير وعـد هذا التغيير أمرا لهجيا كما قيل :

عرين من عرينه ليس منا　　　　برئت إلى عرينة من عرين

عرفنا جعفرا وبني أخيــه　　　　وأنكرنا زعانـــف آخرين

وكما قيل :

يا أبتا أرقني القذان　　　　فالنوم لا تألفه العينان

أو ما ورد من الذهاب بظن وأخواتها إلى جانب التعليق عن العمل حيـث لا مبرر لذلك كما في قول الشاعر :

أرجو وآمل أن تدنو مودتها　　　　وما إخال لدينا منك تنويل

وقول الآخر :

كذاك أدبت حتى صار من خلقي　　　　أني وحدت ملاك الشيمة الأدب

---

(١)انظر شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، عبد الحميد راضي ، ص ٣٦٥ .

(٢)انظر شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب لابن هشام ، تحقيق محمد محى الديـن ، ص٤٠٠ ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط١١ ، ١٠٦٨م .

فالصواب نحويا أن يقال تنويلاً والأدبا . غير أن الإيقاع ألزم الكلمتين رفعاً ومن ثم كان ما كان من جعل الفعلين (خال ووجد) معلقين عن العمل من الناحية اللفظية على أساس فاصل متوهم أصلة " للدنيا - لملاك " .

- أو ما نراه من التزام "ليت " أن تكون مساوية للفعل " أتمنى " كما في قول الشاعر :

يا ليت أيام الصبا رواجعا

-أو من نصب للمضارع في غير مواضع النصب كما في قول الشاعر :

سأترك منزلي لبني تميم   وألحق بالحجاز فأستريحا

- أو من نصب للاسم حيث يقتضي الأمر رفعا له كما في قول الشاعر :

قد سالم الحيات منه القدما   الأفعون والشجاع الشجعما

كل ذلك بالإضافة إلى جملة ترخصات وجدناها في تقدير علامة جزم للمضارع صحيح الآخر حيث يحول السكون إلى كسر وفي قلب النون ألفاً .

وما إشباع الحركة للإتيان بالواصل إلا وسيلة أيضاً من وسائل ذلك ! ترخصات إعرابية دفع إليها مطلب موسيقي أساسه الحفاظ قدر الإمكان على مطلب الكم والكيف فيها وفي سبيله حرص الشاعر على قيمة الوصل مضحياً أحياناً بقيم لغوية و مطوراً من نسيج لغته في سبيل وزنه ، ولا إمكان لتغيير قافيه يخص الوصل إذا المد فيه ملتزم فلا تقابل بين أنواعه في القصيدة الواحدة [١]

أما العيب فهو يختلف عن الضرورة وإن الخطأ من حيث أنه مخالفة القواعد عروضية لا لغوية . وعدد عيوب القافية تبلغ سبعة في الأكثر عند بعضهم وقد تنقص إلى أربعة عند آخرين [٢].

---

(١)انظر د. أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص ١١٣ .

(٢)انظر ابن عبد ربه : العقد الفريد ٥/٥٠٦ تحقيق أحمد أمين وآخرين ، لجنة التأليف والترجمة ط٣ ، القاهرة ، ١٩٧٣م .

ولابد للشاعر في الإقواء والسناد من إقامة الإعراب فإن جانب الأعـــراب وألزم الروي بحال من الأعراب واحدة مراعيا تطابق الأعراب بين الحروف فـهو بذلك يخرج من العيب إلى الخطأ واللحن . مثال ذلك قول حسان بن ثابت :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر   جسم البغال وأحلام العصافير

كأنهم قصب جـــــوف أسافله   مثقب نفخت فيه الأعاصيـر

فهو قد أقوى في روى البيت الثاني , والقصيدة مجرورة الروى . ولو جـو كلمة (الأعاصير) مراعاة لباقي الأبيات لم يكن ذلك عيبا وإنما يصبـــح خطـأ . وينظر إليه علي أنه عيب في حالة ضمه فقط . وهذا هو التميـــيز بيــن العيـب والخطأ .

وعيوب الروي الإكفاء وهو تنوع حروف الروي , والإقواء وهو اختـــلاف إعراب حرف الروى من بيت إلى بيت في القصيدة نفسها . وهناك عيوب أخـرى توردها كتب القوافي ولكنها لا تخص الروى[١]

وعيوب القافية وهي التضمين والإقواء والإصـــراف والإكفـاء والأجـازة والسناد وهي عيوب تتفاوت فيما بينها في نطاق الكراهية[٢] .

والدارس لهذه العيوب يجد أن منها عيوبا تتصل بالقافية والوزن من الناحية الإيقاعية تماما. وعيوبا تخرج عن هذا الإيقاع لرؤية شعرية أشمل حيث تختـــص بالترابط الحاصل لأبيات القصيدة [٣].

ويمكن تقسيم عيوب القافية إلى قسمين كبيرين :

الأول : عيوب إيقاعية أي مختصة بعناصر إيقاعية فـــي القافيـــة , وذلـــك علـــى نوعين:أحدهما عيوب مختصة بحرف الروي وحركتها (المجري) وهي :

---

(١)انظر د. عبد الله محمد الغزامي : الصوت القديم الجديد [دراسات في الجـــذور العربيـــة لموسيقى الشعر الحديث] ص١٢٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .

(٢)انظر العيون الغامزة للدماميني ، ص ٢٤٧ .

(٣)انظر د. أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ص ٨٥ .

الإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة .

والآخر : عيوب مختصة بما قبل الروي من حروف وحركات هي :

السناد (الردف , والتاسيس , الحذو , التوجية , الإشباع) والتجريد .

والثاني : عيوب لغويـــة أي مختصـــة بالإيقـــاع الموســيقي وهـــي : الإيطـــاء والتضمين[1]. وعناصر النبر والتنغيم والقيمة الصوتية مع القيم الكمية. تفسر الضوابط التي وضعها العروضيون للقافية . ففي هـــذه العيــوب نلاحظ حرصا على القيم الصوتية كما هو الحال في الإكفاء والإجـــازة والإقواء والإصراف والسناد , وحرصا على التنغيم (مع القيم الأخـــرى بالطبع) في التضمين , أما الإيطاء فهو ضابط أو عيب لا يتعلق بالقافية ذاتها إلا من بعيد , وإنما يتعلق بمفهوم عام للشعر , من حيث كونه طاقة لغوية ومن حيث لأنه بناء محدد للقصيدة . وفي هذا الأمر يشترك معـــه التضمين[2] .

٥ – عيوب القافية :

على الشاغر المتمكن من أدواته الفنية , ووسائله الإبداعية أن يكون محافظا على تلك الحدود التي ارتضاها الذوق الفني , والرهف السمعي عند عرب شـعراء مبدعين , وجماهير متلقين .

ولما كان على الشاعر أن يلتزم في القافية قيما معينة فيما يتصل بحـــروف القافية وحركاتها محدودها وأنواعها , فإنه أصبح الإخلال بقيمة من تلك القيم فـــي جانب من تلك الجوانب عيبا يشين القافية نفسها ويؤخذ على الشاعر .

---

(١) انظر العروض العربي (صياغة جديدة) د. زيـــن كـــامل الخويكـــي ، ص ٣٢٨ ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٦.

(٢)انظر العروض وايقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية) د. سيد البحـــراوى، ص٨٩ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م.

وكانت العرب تعرف القافية والروي , وتعرف بعض عيوبها كالإقواء والإكفاء والإسناد والإبطاء . وقد ظهر هناك أن معرفتها بهذه الأمور كانت أولية , وتجلت مظاهر ذلك في اختلاف في تحديد هذه المصطلحات , وفي عمومية دلالتها.

ولعل في حديث أبي عمرو بن العلاء , ويونس بن حبيب , وهما معاصران للخليل , عن بعض عيوب القافية[١] , ما يشعر بأن الاهتمام بعلم القافية قد كان منتشرا في عصر الخليل , إلا أن معرفتنا بأن الخليل هو واضع بعض مصطلحات لوازمها وعيبها , ومحدد ما كان معروفا عند العرب منهما , تدل على أنه أول من اشتغل بعلم القافية[٢].

الإيطاء:

وهو أن يكرر الشاعر الكلمة التي تأتي في نهاية البيت بلفظها قبل سبعة أبيات.

ويري القدماء أن هذا يدل على ضعف الشاعر ، وقد أجاز بعض الدارسين تكرار الكلمة أكثر من مرة " إذا كان ذلك لخصوصية يقتضيها المقام "[٣] .

" أو كان في إعادتها متعة للنفس كلفظ الجلالة أو اسم المحبوب "[٤] .

وذكر التوزي أن الإيطاء هو أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعني واحد فإن كان بمعنيين لم يكن إيطاء[١] .

---

(١)انظر ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، ص١٩ ، تحقيق جوزيف هل ١٩١٣ مطبعة بريل .

(٢)انظر المرزباني : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ، ص٢١ ، ١٣٤٣هـ ، المطبعة السلفية بالقاهرة .

(٣)انظر د. العوضي الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٩ .

(٤)انظر د. مصطفي السنجرجى : المدخل في علم العروض والقافية ، ص١٣٣ ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٤م .

وذهب الخليل إلى أن كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في بيت آخر وكانت العوامل تقع عليها اتفق معناها أو اختلف فهو إيطاء ، نحو " الثغر تريد الفم ، وثغر تعريد الحرب .. وإذا كان الاسم ينصرف إلى فعل نحو (ذهب تريد البقر) وذهب تريد الذهاب فلا يجعله إيطاء لأن العوامل لا تقع عليهما "[2] .

فالإيطاء لا شك محمول على العي وقلة المادة اللغوية التي هي ضرورية للشاعر فلا ينبغي أن يدل الشاعر على قلة بضاعته بتكرار لفظ واحد بمعني واحد في غير فاصل بينهما بسبعة أبيات على الأقل فعلى الدارس أن يترك أمر التكرار قيد المقام والموقف وأن يهمله إن أضحي عبئاً عليهما. وحين تصل القافية إلى أن تكون نشازاً خارجاً على المقام والمقال فإهمالها فرض أساسي تكررت أم لم تتكرر. علينا بناء على ذلك أن ننظر العيب المفترض إن كانت له دلالة تأثير على قافيتنا من الناحية الموسيقية ومن هنا فعد الإيطاء عيباً في هذا المقام أمر غير مقبول فلنجعله قيد رؤية بلاغية أدبية نقدية تنظر إلى النص الشعري بمنهجها الخاص ولنحاول تناول ما ارتآه دارسو العروض من قبيل العيوب التي تتصل بمكونات القافية وحروفها على أن منها عيوباً ترتبط بالوصل وعيوباً ترتبط بالروي وثالثة بالردف ورابعة بالتأسيس وأخرى بالدخيل .

وقد أثارت هذه العيوب إحساساً بتردد الشاعر بين سلامة الإيقاع وصون اللغة مبرأة من النقص حسب قوانينها. ذلك التردد الذي حسم في ذوب الشاعر تماماً مع سلامة الإيقاع وزناً وقافية[3] .

الإقواء:

وهو اختلاف الإعراب أو اختلاف المجرى (حركة الروي المطلق) بالضم والكسر. مثل قول النابغة الذبياني : (الطويل)

---

(١)انظر التبريزي : الكافي في علم العروض والقوافي ، ص ١٦٢ ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

(٢)انظر السابق : نفسه ، ص ١٦٢-١٦٣ .

(٣) انظر د. أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص ٩٤ .

أمن آل مية رائح أو مغتدي — عجلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا — وبذاك خبرنا الغراب الأسود

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه — فتناوله واتقـــتنا باليد

بمخصب رخص كأن بنانه — عنم يكاد من اللطافة يعقد

ولا يكادون يأتون إقواء بالنصب فإذا وجد هذا فالأجود تسكينه .

الإصراف

هو اختلاف إعراب حركة الروي بالفتح مع الكسر أو الضم ، فمثال الفتـــح مع الضم قول الشاعر :

أريتك إن منعت كلام يحيى — أتمنعني على يحيى البكاء

ففي طرفي على يحيى سهاد — وفي قلبي على يحيى البلاء

ومثال الفتح مع الكسر قول الشاعر :

ألم ترني رددت على ابن ليلي — منيحته فجعلت الأداء

وقلت لشاته لما أتتـــــنا — رمال الله من شاة بداء

الإكفاء:

وهو اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج كاللام والنون في قول القائل من مشطور السريع:

بنات وطاء خد الليل

لا يشكين عملا ما أنقين

الإجازة :

وهي كالإكفاء غير أن الاختلاف هنا يكون في الحروف بعيـــدة المخـــارج ومن ذلك قول العجيز السلولى[1] :

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك — بملك يدى إن البقاء قليل

رأى من رفيقته جفاء وبيعة — إذا قام يبتاع القلاص ذميم

---

(١) انظر كتاب القوافي للتنوخي ، ص١٧١ .

فقال لخليه ارحلا الرحل إنني	بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل	لمن جمل رخو الملاط نجيب

والأبيات تتصل ببعضها اتصالاً موضوعياً والقافية مطلقة مردوفة ولـــهذا فإن تغيير حرف الروي لم يؤثر تأثيراً واضحاً في وحدة الأبيات.

ويري الدكتور عوني عبد الرءوف أن هذه الأبيات تمثل نوعاً مـــن ثـــورة الشاعر القديم على القافية " حيث أتي في شعره بما لا يتفق وأحكامها ، وإنما كـــان أقرب إلى القافية الحرة أو المرسلة "(١) .

التضمين :

تعلق البيت بالبيت الذي يليه كأن يأتي المبتدأ أو الفعل في البيت ، ثم يـــأتي الخبر أو الفاعل في البيت الذي يليه .

ويعرفه التنوخي بأنه " تمام وزن البيت قبل تمـــام المعنـــي " ومنـــه قـــول النابغة(٢) :

وهم وردوا الجفار على تميم	وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صالحات	أتيتهم بود الصدر مني

فقد جاءت " إني " في نهاية البيت الأول ثم جاء خبر إن في بدايـــة البيـــت الثاني ، ولاشك أن هذا يفتت وحدة الجملة وتدفقها حيث ينتهي الإيقاع قبل الجملة .

وقد استقبح العروضيون التضمين وعدوه عيباً من عيوب الشعر(٣) .

والتضمين القبيح في رأيهم هو ما لم يتم الكلام إلا به. كـــالخبر والفـــاعل وجواب القسم والشرط.

---

(١) انظر د. محمد عوني عبد الرءوف : القافية والأصـــوات اللغويـــة ، ص ١٧١ ـ١٧٢ ، مكتبة الخانجي بمصر ، ١٩٧٧م .

(٢)انظر ديوان النابغة ص ١٢٧ ـ١٢٨ .

(٣) انظر د. بدير متولى حميده : ميزان الشعر ، ص١٦١ ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٦٧م.

أما ما تم المعني بدونه ولكنه احتاج إليه للتفسير أو الوصف وبقية التوابع والفضلات فهو تضمين جائز[1] .

وقد كان التضمين خروجاً على مألوفهم في الشعر حين كانوا يحرصون على تقاليد الشعر ويتمسكون بها. وربما كان حرصهم على وحدة البيت وكراهيتهم للتضمين لاعتماد الشعر في العصر الجاهلي على الرواية الشفوية لا على التدوين. ومن الصعب رواية القصيدة وحدة واحدة .

والأسهل أن يروى الراوي بعض أبياتها أو بيتاً واحداً منها. وهذا ما لا يتحقق إلا بوحدة البيت . ولما كانت أبيات القصيدة العمودية خطوطاً متوازية بمعني أن كل بيت منها يتمتع بقدر من الاستقلال الموسيقي لا يتوفر مثله في بيت القصيدة الجديدة ، حيث تكون الأبيات أكثر تلاحماً وتشابكاً من الناحية الموسيقية ، فقد التقي الاستقلال الموسيقي بالاستقلال المعنوي في القصيدة العمودية أو كلاهما نسبي)[2] .

ومن خلال هذا المنظور نفسه جعلوا من عيوب القافية " التضمين " وهو ألا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها[3] ، كقول النابغة الذبياني :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني

شهدت لهم مواطن صالحات تنبئهم بود الصدر منى[4]

---

(١) انظر السابق .

(٢) انظر د. على يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد ، ص ١٧٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م

(٣) انظر العقد الفريد لابن عبد ربه ٥ /٥٠٨

(٤)انظر ديوان النابغة الذبياني ص ١٢٣ -١٢٤ .

وهذا - كما يقول ابن عبد ربه - قبيح ؛ لأن البيت الأول متعلق بالبيت الثاني لا يستغني عنه . وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً من التضمين. ويقرب من قول النابغة قول كعب بن زهير :

ديار التي بتت حبالي وصرمت

وكنت إذا ما الحبل مدخلة صرم

فزعت إلى وجناء حرف كأنما

بأقرابها قار إذا جلدها استحم

وفي الشعر العربي نماذج كثيرة لاتصال البيت التالى بسابقه اتصالاً نحوياً، إذ يأتي في البيت التالى ما يكمل الجملة في البيت السابق ، فمن ذلك قول متمم بن نويرة :

لعمري وما دهري بتأبين هالك ... ولا جزعاً مما أصاب فأوجعا

لقد كفن المنهال تحت ردائه ... فتى غير مبطان العشيات أروعا[1]

فجاء بالقسم في البيت الأول ، وبجوابه في البيت الثاني ، وقول أمية بن أبي الصلت :

مع إبراهيم الموفى بالنذ ... ر وإسحاق حامل الأجذال

ابنه لم يكن ليصبر عنه ... لو رآه في معشره أقتال[2]

فجاء بالمبدل منه (اسحاق حامل الأجذال) في آخر البيت الأول ، وبالبدل (ابنه) في البيت الثاني . وقول حكيم ابن عكرمة :

تقول بثينةَ إذ أنكرت ... قنوءاً من الشعر الأحمر

برأسي ، كبرت وأدوى الشباب ... فقلت مجيباً لها أقصري[3]

وقول إبراهيم بن هرمة :

إما تريني شاحباً مبتذلاً ... كالسيف يخلق جفن فيضيع

---

(١)انظر العمدة لابن رشيق القيرواني ١/١٧٢ .

(٢) شعراء النصرانية ١/٢٣٠ الأب لويس شيخو ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٨٢م.

(٣)انظر ذيل الأمالي : ص ١٠١ .

فلرب لذة ليلة قد نلتها وحرامها بحلالها مدفوع[1]

ولعل الأبيات التي رواها ابن دريد تلفت النظر في اتصالها الذي يشبه بعض ما يفعله بعض الشعراء في هذه الأيام :

يا صديقي لقد جفاني جميع الناس لما جفوتني واستهانوا

بي ، وقد كنت كالأمير عليهم بك إذا كنت ملطفاً بي وكانوا

لي عبيداً أو كالعبيد المطيفين فلما أقصيتني واستبانوا

سوء حالي لديك صاروا مع الدهر ولو عدت لي لعادوا وادانوا

لي ، فعد لي فلست مثل أناس كنت أرجو الوفاء منهم فخانوا

فقد عمد الشاعر إلى اتصال الأبيات عمداً بأن جعل أول بيت مرتبطاً ارتباطاً نحوياً حميماً بكلمة القافية في سابقه فجاءت الأبيات ملفوفة ، وأصبحت كلمة القافية خافته واضحة في وقت واحد . فهي واضحة لانتهاء البيت عندها والوقف عليها ، وهي خافتة لعدم استقلالها واحتياجها لما بعدها مما يدفع القارئ إلى أن يعطيها نغمة في القراءة تشعر بعدم الوقف الكامل عليها والاستغناء بها .

وقد رأى بعض الدارسين المحدثين أن اتصال الأبيات على هذا النحو يعد حرصاً من الشاعر على وحدة القصيدة يقول الأستاذ على النجدي ناصف معلقاً على قول عمر بن أبي ربيعة في رائيته المشهورة : " وفي سبيل الحرص على وحدة القصيدة يصل الشاعر آخر بيت سابق بأول بيت لاحق حيث يقول :

فبت رقيباً للرفاق على شفىً أحاذر منهم من يطوف وأنظر

إليهم متى يستمكن النوم منهم ولى مجلس لولا اللبانة أوعر[2]

---

(١)انظر العمدة : ١٧٢/١ .

(٢)انظر القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري ، ص٦٧ على النجدي ناصف دار نهضة مصر للطباعة والنشر .

ويعقب عليه قائلاً: " وهو نوع من الاتصال يعده قدامي النقاد عيباً في القافية يحذره الشعراء إلا في قليل لا يؤبه له أو يعول عليه "[١] .

واللون القصصي الذي نهجه عمر بن أبي ربيعة هو السبب في اتصال العديد من قوافيه ببعضها واستطالة الجمل النحوية بنسبة غير قليلة في عموم شعره[٢] .

وإذن أصبح من مظاهر وحدة القصيدة أن يتصل البيتان مثل هذا الاتصال النحوي الذي هو اتصال معنوي في الوقت نفسه ، على أن القدماء أنفسهم لا ينظرون إلى هذا الاتصال على أنه عيب يؤاخذ به الشاعر بشطرين:
أولهما : أن يتباعد ما بين هذين البيتين المتصلين ، وثانيهما : أن يجيد الشاعر ،
فيقول ابن رشيق :

" وربما حالت بين بيتى التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام ، وينبسط الشاعر في المعاني ، ولا يضره ذلك إذا أجاد "[٣] فالإجادة تغطي على العيوب وتسترها. وإذا تباعد ما بين البيتين المتصلين نحوياً فإن ما بينهما لن يكون غريباً عنهما ، وبذلك تكون الأبيات كلها مترابطة نحوياً[٤] .

هذه النظرة السالفة - على ما رأينا - كانت قائمة على اعتبار البيت في القصيدة مستقلاً ، وكلما كان كذلك كان - عند القدماء - أدخل في باب البلاغة وأبعد عن الانتقاد ، بل كلما كان شطر البيت مكتفياً بنفسه مستغنياً عما سواه كان أمدح له[٥] .

---

(١)انظر السابق نفسه .

(٢) انظر د. ممدوح عبد الرحمن : شعر عمر بن أبي ربيعة (دراسة أسلوبية) مكتبة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٨٨ .

(٣)انظر العمدة ١٧٢/١ .

(٤)انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : في بناء الجملة العربية (المبحث الثالث من الفصل الرابع)

(٥) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص١٥٨ ، الخانجي بالقاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠م.

فالارتباط النحوي قائم ، والذي يقنن أمر هذا الارتباط بين قافية البيت وتركيب البيت الثاني يلاحظ أن كثرة وروده في الأطر التالية :

- مع أسلوب الشرط حيث تكون الأداة وجملة الشرط في بيت وجواب الشرط في بيت آخر.
- في جملة القول حيث يكون فعل القول في بيت ومقول القول في بيت آخر .
- في إسناد الجملة الاسمية حيث يكون المبتدأ أو ما يقوم مقامه في بيت والخبر في بيت آخر.
- في ارتباط شبه الجملة بمتعلقه حيث يكون المتعلق في بيت وشبه الجملة في بيت آخر .

يضاف إلى ذلك الارتباط النحوي الذي يأتي من خلال تعدد الأخبار وتعدد النعوت وتعدد الأحوال وتتالي المعطوفات ، حيث لا يمكن بحال من الأحوال أن يستقيم بجماع تعدادها بيت واحد.

تلك الارتباطات السابقة جاءت بعيدة غالباً عن حد القافية ، وقد ارتضاه الدارسون كما أفصح عن ذلك رأي ابن رشيق السابق ، ولم يمثل هذا التعلق كراهية ؛ لأنه أسلم إلى تمام المعنى[1] مع الإفصاح عن سلامة التركيب نحوياً في التراكيب والمركبات التي يجب فيها التلازم .

والتي لا يفترض مجيء جزء منها في بيت والآخر في البيت الذي يليه ؛ لأن القاعدة النحوية تأبى الفصل بين هذه الأشياء المتضامة وتجعله أمراً مكروهاً ، وقد حسن رأى الدارسين حين عدوا من قبيل الارتباط المعيب ارتباط قافية البيت الأول بالذي يليه ؛ لإحساسهم بأن سكتة القافية توحي بهذا الانفصال المكروه ؛ ومن هنا ندرت دلائل هذا الفصل وجاء منها قول الشاعر[2] :

---

(١)انظر الدماميني : العيون الغامزة ، ص ٢٧١ .

(٢)انظر د. أمين على السيد : في علمي العروض والقافية ، ص ١٩٢ ، دار المعارف ، ١٩٧٤م.

وليس المال فاعلمه بمال **من الأقوام إلا للذي**

ينال به العلاء ويبتغيه **لأقرب أقربيه وللقصى**

حيث جاء اسم الموصول قافية البيت الأول وصلته في بداته الثاني. ومنها قول العجاج[١] :

فأصبحت عن وصلها كأن لم

تعلم به آونه وتعلم

فأداة الجزم في قافية البيت الأول والمضارع المجزوم بداية البيت التالي[٢].

وقوله:

وهو الذي أنقذني من قبل أن

أكون في ظلمات قبر مرتهن

فأداة النصب (أن) في قافية البيت الأول ، والمضارع المنصوب (أكون) بداية البيت الثاني ، ومثل ذلك أيضاً قول الوليد بن يزيد[٣] :

بلغا عني سليمى وسلاها لى عما

فعلت في شأن حب دنف أشعر هما

فاسم الموصول في قافية البيت الأول وصلته في بداية البيت الثاني أو قل (ما) المصدرية قافية بيت والجملة التي تؤول معها بداية بيت تالٍ . هذا الحديث يخص الأمر الذي يرتبط بالاحتياج المعنوي النحوي أما الأمر الذي يخص الحاجة الإيقاعية تلك التي يذهبها أمر الارتباط حيث تكون سكتة القافية غير واضحة لوجود وصلة نطقية بين البيت الأول والذي يليه فهذا الورود يخضع لتصور إنشادي يصبح مطلباً في بعض الأحيان .

---

(١)انظر القافية والأصوات اللغوية ، د. محمد عوني عبد الرءوف ، ص ١٢٩ .

(٢)انظر السابق .

(٣)انظر محمد الخضرمي : مهذب الأغاني ٧٦/٣ ، ط٢ ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٢٦م.

وظاهرة التضمين تعد عنصراً متطوراً في بناء لغة الشعر ، لقد كانت السمة العامة للشعر العربي هي الاستقلال المعنوي لكل بيت بحيث يبدو البيت صالحاً للترديد وحده غير مفتقر في معناه النحوي إلى البيت السابق أو اللاحق . وهذه السمة كانت تتمشي مع ما عرف بمبدأ " وحدة البيت " وترتبط بظواهر أخرى مثل شيوع " الاستشهاد " بالشعر ، سواء على المستوي المعنوي في شعر الحكمة مثلاً ، أو على المستوي اللفظي في مجال الاستشهاد على النموذج اللغوي، وهي ظواهر تميل غالباً إلى اقتناص البيت المفرد المتكامل.

وهذه القاعدة العامة لم تمنع من ظهور استثناءات تخرج عليها بقدر ما تؤكدها . ومن هنا وردت أبيات من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي تلجأ إلى التضمين ، ويكتمل معني البيت التركيبي والنحوي في البيت التالي له ومن أمثلة ذلك ما روي من قول النابغة الذبياني:

وهم وردوا الجفان على تميم

وهم أصحاب يوم عكاظ أني

شهدت لهم مواطن صادقات

شهدن لهم بصدق الود مني

فقد وردت جملة " أني شهدت لهم مواطن صادقات " موزعة بين البيتين... فجاءت إن واسمها في بيت وخبرها في بيت تال .

وكذلك قول زهير بن أبي سلمي :

فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله

رجال بنوا من قريش وجرهم

يميناً لنعم السيدان وجدتما

على كل حال من سحيل ومبرم

فقد وردت كذلك جملة : " أقسمت بالبيت يميناً " موزعة بين بيتين متتاليين وجد المسند والمسند إليه في أولهما ولا مكمل في ثانيهما .

كأن القلب ليله قيل يغدي	بليلي العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت	تجاذبه وقد علق الجناح

فإن جملة " كأن القلب قطاة " جاءت كذلك موزعة بين البيتين .

ويبدو أن هذه الاستثناءات ظلت محصورة حتى جاء الشعراء المحدثون في العصر العباسي الأول ومع تعقد أغراض الشعر وتنوعه ، بدأ البيت وحده يضيق عن المعني الذي يريده الشاعر أحيانا ، وبدأ ذلك الصراع بين قوانين الصوت والمعني ، ويبدو أن اللجوء إلى التضمين قد كثر ، وهنالك عبارة يوردها الدمنهوري أثناء حديثه عن التضمين ، وتبدو ذات مغزي هنا ، حيث يقول : " والتضمين - مغتفر للمولدين "(١) .

بل إن هذا الصراع وحله لصالح القانون الصوتي الشعري كان يبدو أحيانا متعمداً ، ويتم اللجوء إليه كلون من الترويض ، وتحدي القاعدة التقليدية.

ويتضح هذا جيداً في مقطع شعري يرد في ديوان أبي العتاهية ، ويتكون من ستة أبيات متتالية تقوم كلها على التدوير لا بين الأبيات المتتالية فقط بل بين الأشطر أيضاً ، يقول :

يا ذا الذي في الحب يلحى أما	والله لو حملت منه كما
حملت من حب رخيم لما	لمت على الحب فذرني وما
أطلب أني لست أردي بما	قتلت إلا أنني بينما
أنا بباب القصر في بعض ما	أطلب من قصرهم إذ رمي

وواضح أن أبا العتاهية هنا يريد أن يحل مذاقاً جديداً محل مذاق قديم وأن يشعر بإمكانية كسر القاعدة القديمة أو تخطيها والمحافظة على اتساع كبير سواء على مستوي الشيوع الكمي أو على مستوي تعدد درجات المتعة الشعرية بدونها ، على أنه إذا نظر إلى تجربة أبي العتاهية من ناحية تركيبه لمعرفة درجة اختراق قوانين التلاحم في الجملة ، تظل التجربة - على عكس ما يوحي به ظاهرها -

---

(١)انظر التبريزى : الكافي في العروض والقوافي ص٢٨ ، تحقيق الحساني حسن عبد الله.

محدودة ، فالحالات الإحدى عشرة للاختراق هنا ، إذا أدخلنا التضمين على مستوي الشطرات ، تتم غالباً على مستوي الفصل بين الأداة والفعل التالي لها ، وتتم في مرة واحدة بين الفعل وفاعله (إذ رمي شبه غزال) .

واتسعت ظاهرة التضمين في العصر الحديث في الشعر اتساعاً كبيراً سواء على مستوي الشيوع الكمي أو على مستوي تعدد درجات اختراق التلاحم بين أجزاء الجلة.

وفي شعر خليل مطران[١] يلجأ الشاعر إلى التضمين وتتنوع درجات اختراق الالتحام التركيبي ، مثل الفصل بين الفعل والفاعل في بيت والمفعول به في بيت آخر كقوله :

بل حبتين بزهرة نمتا وتساقتا لما تعاشقنا

نار الغرام مع الندى العذب

أو بين الفعل في بيت والفاعل في بيت آخر كقوله :

لا شيء بعد الحب يطعمنا لا نبتغي أمرا فيوجعنا

إخفاقنا في المطلب الصعب

أو بين الجار والمجرور مثل قوله :

فخامر ليلي الخوف ثم تحولا إلى غيرة ، والغيرة انقلبت إلي

غرام فما تلوى على أحد ولا

وتوجد شواهد كذلك للتضمين بين الموصوف والصفة والمبتدأ والخبر والموصول والصلة ومن اللافت للنظر أن التضمين كان عند مطران أكثر شيوعاً

---

(١) انظر ديوان خليل مطران ، ١٩٠٨م .

في الشعر القصصي منه في القصيدة التقليدية الموضوع أو البناء كذا كل شعر قصصي وسواء في القديم أو الحديث[1]

وجعل التضمين من قبيل العيوب مسألة فيها نظر إذ هي أمر متروك لقدرة الشاعر على توظيف هذا التضمين في نسيج عمله الفني فإن استطاع أن يلائم به إيقاع القافية وجودة المعني فلا عيب فيه. وإن لم تسعفه قدرته على هذا العطاء عد عيباً[2] .

---

(١)انظر بناء اللغة الشعر تأليف جون كوين ترجمة د. أحمد درويش ، ص٨٣ ، مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥م.

(٢)انظر د. أحمد كشك : الاقفية تاج الإيقاع الشعري ، ص ٨٦ .

السناد : وهو اختلاف ما يراعي قبل الروي من الحروف والحركات وأنواعه خمسة : اثنان منها متعلقان بالحروف وثلاثة متعلقة بالحركات.

١- **سناد الردف** : وهو ردف أحد البيتين دون الآخر كقول القائل : (المتقارب)

إذا كنت في حاجة مرسلا — فأرسل حكيماً ولا توصه
وإن باب أمر عليك التوى — فشاور لبيباً ولا تعصه

فالبيت الأول مردوف بالواو والثاني لم يردف وجاءت العين فيه في موضع الواو في الذي قبله .

٢-**سناد التأسيس** : وهو تأسيس أحد البيتين دون الآخر . مثل قول العجاج في مشطور الرجز :

يا دار ميـة — يا أسلمي ثم اسلمي
فخندف هامة — هـذا العالم

فالبيت الثاني مؤسس بالألف في لفظ العالم والأول لا تأسيس فيه .

٣-**سناد الإشباع** : وهو اختلاف حركة الدخيل بحركتين متقاربيتن في الثقل كالضم والكسر مثل : (الطويل)

وهم طردوا منها بلياً فأصبحت — بلى بواد من تهـامة غائر
وهم منعوها من قضاعة كلها — ومن مضر الحمراء عند التغاور

فالهمزة في القافية الأولى مكسورة والواو في الثانية مضمومة ويكون هذا السناد أيضاً بحركتين متباعدتين في النقل كالفتح مع الضم أو الكسر مثل قول الشاعر من مشطور الرجز :

يا نخل ذات السدر والجداول — تطاولي ما شئت أن تطاولي

فالواو في الجداول مكسورة وفي تطاولي مفتوحة . وقد فرقوا بين النوعين فجعلوا الأول وهو الاختلاف بالضم والكسر أقل قبحاً من الثاني وهو الاختلاف بالفتح مع الكسر أو الضم بل إن بعضهم لا يري في الأول عيباً .

٤-**سناد الحذو** : وهو اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين في الثقل (الفتح والكسر) أو (الفتح والضم) مثل :

لقد ألج الجناء على جوار　　　كأن عيونهن عيون عين

كأني بين خافتيى غراب　　　يريد حمامة في يوم غين

فعين مكسورة العين وغين مفتوحة الغين ومثله قول عمرو بن كلثوم :

ألا هبي بصحنك فأصبحينا　　　ولا تبقي خمور الأندرينا

وقددت الأديم لراهشيه　　　وألفى قولها كذبا ومينا

فالميم في مينا مفتوحة والراء في أندرينا مكسورة .

٥-**سناد التوجيه** : وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد كقول رؤية من مشطور الرجز:

وقا تم الأعماق خاوى المخترق

ألف شتى ليس بالراعي الحمق

شذابة عنها شذي الربع السحق

فالراء في مخترق مفتوحة والميم في الحمق مكسورة والحاء في السحق مضمومة.

ويقول الأخفش : " وفي القوافي النصب والبأو ، وذلك كل قافية سليمة من السناد[1] تامة البناء.

فإذا جاء ذلك في الشعر المجزوء لم يسموه نصباً ولا بأواً ، وإن كانت قافيته قد تمت ... سمعنا ذلك من العرب . وليس ذا مما سمى الخليل "[2] . فالنصب والبأو على هذا سلامة القافية من الفساد عموماً أو من السناد .

---

(١)انظر الدماميني : العيون الغامزة ، ص ٩٦ .

(٢) انظر كتاب القوافي للأخفش ص ٦٩ -٧٠ ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، دار الأمانة ، بيروت، ١٩٧٤ .

وهكذا يكون الإقواء والإكفاء والسناد والإيطاء من العيوب التـــي ذكرتـــها العرب في القوافي ، أما النصب والبأو فهما السلامة من الفســـاد عمومـــاً وهـــو العيوب المتقدمة كلها أو هما السلامة من عيب بعينه هو السناد .

فإذا جاء في الشعر شيء قد اتفق أن يلتزم قائله شيئاً غير هذه اللوازم فـــهو متبرع بذلك كقول كثير :

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

فلزم اللام المشددة قبل التاء إلى آخر القصيدة وقال كثير أيضا :

أدارا لسلمي بالنياع فحمة

سألت فلما استعجمت ثم صمت

فلزم الميم كما فعل باللام.

قال عمرو بن معد يكرب :

لما رأيت الخيل زورا كأنها

جداول زرع أرسلت فاسبطرت

فلزم الراء المشددة قبل التاء ، ولو جاء فيها بشلت وجمت لم يعب عليه.

وقد يلزمون التشديد في الروى كما قال النابغة :

عرفت منازلا بعريتنات

فأعلى الجزع للحى المبن

فلزم التشديد إلى آخر القصيدة.

إن بالشعب الذي دون سلع لقتيلا دمه ما يطل

شدد الروى في كل الأبيات.

والأكثر ألا يلزموه كما قال الخطيئة :

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنا

وإن وعدوا أوفوا وإن عقدوا شدوا

فشدد في أبيات وتركه في غيرها وأول القصيدة :

ألا طرقتنا بعد ما هجعوا هند

وقد سرن خمسا واتلأب بنا نجد

وقال المقنع الكندي :

وإن الذي بيني وبين بني أبى

وبين بني عمي لمختلف جداً

إذا أكلوا لحمي وفرت لحومهم

وإن هدموا مجدى بنيت لهم مجداً

ولو أن قائلاً نظم قوافي على مثل : مشوق ، ووسوق ، ولم يأت بالياء لكان قد لزم ما لا يلزم لأن العادة في مثل هذا المبني أن تشترك فيه الواو والياء.

وكذلك لو لزم الياء وحدها في مثل قطين ومعين ، وليس في هذا من هـــذا النحو إلا شيء يسير)[1].

ثم بين أبو العلاء خطته في لزومياته فقال[2] :

(وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كلف :

الأولى : أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها.

والثانية : أن يجيء رويه بالحركات الثلاث ، وبالسكون بعد ذلك.

والثالثة : أنه لزم مع كل روىٍ فيه شيء لا يلزم ، من ياء أو تاء أو غير ذلك من الحروف). ثم قال[3] :

(وهذا حين أبدأ بترتيب النظم ، وهو مائة وثلاثة عشر فصلاً ، لكل أربعـة فصول ، وهي على حسب حالات الروي من ضمٍ ، وفتحٍ ، وكسرٍ ، وسكونٍ ، إلا الألف وحدها فلها فصل واحد لأنها لا تكون إلا ساكنة.

---

(١) انظر مقدمة اللزوميات لأبى العلاء المعرى ، ص ٣٧ .

(٢) انظر السابق ص ٤٨ .

(٣) السابق ص ٤٨ .

وربما جئت في الفصل بالقطعة الواحدة أو القطعتين ، ليكون قضاء حق للتـأليف ، وبالله التوفيق).

وقد عقد ابن جنى بابا في التطوع بما لا يلزم استهله بقوله:

هذا أمر قد جاء في الشعر القديم والمولد جميعاً مجيئاً واسعاً .

وهو أن يلتزم الشاعر مالا يجب عليه ، ليدل بذلك على غزره وسعة ما عنده.

وأنشد الأصمعي أيضاً من مشطور السريع رائية طويلة التزم قائلها تصغير قوافيها في أكثر الأمر إلا القليل النزر وأولها :

عز على بذي سدير　　　سوء مبيتي ليلة الغمير

مقبضاً نفسي في طمير　　　تجمع القنفد في الجحير

وعدتها ثلاثة وخمسون شطراً ، وقد اتبعها بقوله:

أفلا ترى إلى قلة غير المصغر في قوافيها ، وهذا أفخر ما فيها وأدله علـى قوة قائلها ، وأنه مما لزم التصغير في أكثرها سباطة وطبعاً ، لا تكلفاً وكرها ، ألا ترى أنه لو كان ذلك منه تجشماً وصنعة لتحامى غير المصغر ليتم له غرضـه ، ولا ينتقص عليه ما اعتزمه.

وكذلك ما انشده الأصمعى من قول الآخر :

قالوا ارتحل واخطب فقلت هلا

إذ أنا روقاى معاً ما انفلا

وعددها مائة وأحد عشر شطراً ، قال ابن جنى بعدها :

التزم اللام المشددة من أولها إلى آخرها ، وقد كان يجوز له معها نحو قبلاً ونخلاً ومحلا ؛ فلم يأت به . ومثله ما أورده ابن جنى عن أبى العالية :

إنى امروء أصغي الخليل الخله

أمنحه ودى وأرعى إلاه

وقد التزم الشاعر اللام المشددة قبل هاء الوصل وقد قال هميان بن قحافة :

لما رأتني أم عمرو صدفت

قد بلغت بي ذرأة فألحفت

وهامة كأنها قد نتفت

وانعاجت الأحناء حتى احلنقفت

وهي تسعة وثلاثون بيتا ، التزم في جميعها الفاء ، وليست واجبة ، وإن كانت قريبة من صورة الوجوب ، وذلك أن هذه التاء في الفعل إذا صارت إلى الاسم صارت في الوقف هاء في قولك : صادقة وملحفة ومحلنقفة ، فإذا صارت هاء لم يكن الروى إلا ما قبلها . فكأنها لما سقط حكمها مع الاسم من ذلك الفعل صارت في الفعل نفسه قريبة من ذلك الحكم وهذا الموضع لقطرب . وهو جيد .

ومن ذلك تائية كثير :

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا

قلوصيكما ثم امضيا حيث حلت

لزم في جميعها اللام المشددة والتاء

ومنه قول منظور :

من لى من هجران ليلى من لى

والحبل من حبالها المنحل

لزم اللام المشددة إلى آخرها[1] :

وكي نعلم كيف يكون التصرف في البنية اللغوية مرتبطا بسلامة القافية علينا أن نقرأ أبيات أبى محجن التي يقول فيها :

يأيها الناس إني غير تابعكم

حتى تلموا وأنتم بي ملمونا

فما أري مثلكم ركبا كشاكلكم

يدعوهم ذو هوى ألا يعوجونا

أم خبروني عن داء بعلمكم

وأعلم الناس بالداء الأطبونا[2]

---

(١)انظر ابن جنى : الخصائص ٢/٢٣٤ - ٢٧٣ .

(٢) انظر مهذب الأغاني : محمد الخضري ٧/١٠٣ .

فقد تحولت كلمة " الأطباء " إلى " الأطبونا " موافقـــة لقوافــي ملمونـــا ـ يعوجونا تغيير قافوى يمس جانب النحو :

ومن ذلك ما نراه من تحويل علامة الجزم إلى كسر حين يكون المضـــارع نهاية كما في قول الشاعر :

فإن كنت مأكولاً فكن خيراً آكل وإلا فادركني ولما أمزق

فقد حرك المضارع المجزوم بالسكون للقافية . وانظر إلى هذا المضـــارع الآخر الذي جزم بهذه الصورة وهو بعيد عن جازمه في قول الشاعر :

فأصخت مفانيها قفارا رسومها كأن لم سوى سرب من الوحش توهل

فالمضارع " توهل " تحرك دليل جزمه وتخفف من قيد الهمزة فيه وفصـل بينه وبين جازمه "لم" بفاصل هو " سوى سرب من الوحش " ؛ كل هذا كي يتحقـق للبيت سلامة إيقاعية وزناً وقافية . ولم يقف الأمر عند حـــد التغيـير الإعرابــي فحسب بل أصبح الاختزال التركيبي سبيلاً إلى سلامة الإيقاع الشعري مع الفـــهم السياقي فقد حذف المضارع مع بقاء جازمه قافية كما في قول الشاعر :

احفظ وديعتك التي استودعتها

يوم الأعازب إن وصلت وإن لم

أي وإن لم توصل

وقول الآخر :

وعليك عهد الله ببابه

أهل السيالة إن وصلت وإن لم

وقول الراجز :

يا رب شيخ من لكيز ذي غنم

في كفه زيغ وفي فيه فقم

أحلج لم يشمط وقد كاد ولم[1]

أي ولم يصل .

---

(١)انظر د. على أبو المكارم : إعراب الأفعال ص ١٧٦ مكتبة دار العلوم بالمبتديان .

تحويرات ما جئ بها إلا حفاظا على سلامة الإيقاع وزنا وقافية.

وهذه النماذج تحويرات ما جئ بها إلا حفاظا على سلامة الإيقاع وزنا وقافية[١] .

لقد ارتبطت القافية في التشكيل الموسيقي بالأساس الموسيقي الذي قام عليه هذا الشعر فكانت " تنسيقا معينا لعدد من الحركات والسكنات ذات الطابع التجريدي الذي للأوزان "[٢] باعتبارها عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة تقوم بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع الشاعر ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص هو الوزن[٣] .

فالقافية في الشعر - العربي بالطبع - في إطار التشكيل الموسيقي توليفة من الإيقاع الصوتي القائم على النظام والتوقع .

ويدخل في هذه التوليفة حرف الروي ؛ " وهو الصوت الذي كانت تنسب إليه القصيدة أحيانا لاشتراكه في كل قوافي القصيدة "[٤] . وهو في إطار هذا المفهوم لا يدخل في التشكيل الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية على النحو الذي تناوله علماء العروض والباحثون فيه [٥].

---

(١) انظر القافية تاج الإيقاع الشعري ، د. أحمد كشك ، ص ١٠٢ .

(٢)انظر د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (_قضاياه وظواهره الفنية) ، ص ١١٣ .

(٣)انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٣٤٦ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٤ ، ١٩٧٢م.

(٤)انظر السابق ، ص ٢٤٧ .

(٥) انظر السابق ، ص ٢٤٧ - ٢٦٨ .

لقد شهد تاريخ القصيدة العربية تجارب عديدة في القافية للخروج بها من إطارها التقنيني ، ربما لإحساس الشعراء بما في هذا الالتزام من إجهاد لهم وإلزامهم طريقا من التكلف والتعسف[١] .

وشهد العصر العباسي كما شهد الأدب الأندلسي نماذج من هذه التجارب التي ربما تأثرت بحركة الغناء وازدهاره وتبعد أنغامه ونعقدها إلى الدرجة التي أصبحت من الشعر نوعا من تعدد القوافي وتنوعها[٢] .

وكان من نتائج هذه التجارب ما عرف بالقوافي المزدوجة الذي يتفق فيه مصراعي كل بيت فقط. وما عرف بالشطر الذي ينظر فيه إلى الأشطر لا إلى الأبيات ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة ، ومن هذا المشطر المثلثات وإن كان قليلا كما يذكر الدكتور إبراهيم أنيس ، وهو الذي تتغير فيه القافية كل ثلاثة من الأشطر ، ومنه المربع الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر تخضع لنظام في التقفية يتغير بعد كل شطرة ، ومنه المخمس الذي يتبع هذا النظام نفسه في الأشطر[٣] .

ومن هذه القوافي كذلك ما عرف بالمسمط ، " وأظهر ما يتميز به الشعر المسمط في قوافيه أن تتكرر قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأشطر[٤] .

وإن كانت صور المسمط كثيرة جدا . وتعد الموشحات ونظمها المتعددة في القافية من هذه المسمطات .

وقد سيطرت هذه التغيرات في القافية على الشعر العربي خلال الفترة الكلاسيكية الجديدة والرومانسية حتى بدأت تجارب الشعر الجديد في أواخر الأربعينات ، وأحس الشاعر الحديث بمدي ثقل القافية نوعا من الإلزام الخارجي ،

---

(١) انظر السابق ص ٢٨٩ .

(٢) انظر السابق ص ٢٩٩ .

(٣) انظر السابق ص ٣٠٢ .

(٤)انظر السابق ص ٣٠٧ .

فطرحها ضمن ما طرح من شكليات الوزن الشعري ، على أن هذا لا يعني أن الشاعر الحديث قد تخلص نهائيا من القافية ، فالقافية لا تزال قائمة في هذا الشعر ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الذي عرفت به في إطار الموسيقي التقليدية.

لقد استعمل الشاعر الحديث نوعا من التقفية لتنسيق موسيقى جاء في نهاية السطر الشعري وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها في القصائد التي ، تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية.

ولهذا كان لزاما على القافية بعد أن أصبحت أنسب صوت يمكن أن تنتهي عندها الوقفة الانفعالية والانتقال منها إلى دفقة جديدة ، أن تتخلص من مشكلة حرف الروي الذي تحول بدوره إلى أن يكون صوتا متنقلا متغيرا أو متفقا لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض.

وقد سجلت لنا القصيدة العربية الحديثة نماذج من القافية ، كهذه القافية المتوالية التي نراها في الجزء التالي من قصيدة البياتي " المجوسي " :

المجوسي من الشرفة للجار يقول

يالها من بنت كلبة

هذه الدنيا التي تشبعنا موتا وغربة

كان قلبي مثل شحاذ على الأبواب يستجدى المحبة

وأنا لم أتعد العاشرة

فلماذا أغلقوا الأبواب في وجهي ؟

لماذا عندليب الحب طار؟

عندما مات النهار[١] **.**

ومن نماذج القافية في الشعر الحديث كذلك ، هذه القافية المتراوحة التي نراها في قول صلاح عبد الصبور :

---

(١) انظر الكتابة على الطين عبد الوهاب البياتي ، ص ٦١ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠م .

ينبئني شتاء هذا العام أنني أموت وحدى

ذات شتاء مثله ، ذات شتاء

ينبئني هذا المساء ، أنني أموت وحدي

ذات مساء مثله ، ذات مساء

وأن أعوامي التي مضت كانت هباء

وأنني أقيم في العراء

ينبئني شتاء هذا العام أن داخلى

مرتجف بردا

وقد أصبح الشاعر الحر محتاجا إلى أن يصوغ الشكل الإيقاعي الخاص الذي يمكن أن تستقر عليه القصيدة بوصفها شعورا واحدا . وهذا الشكل لا يشمل السطور وحدها ولكنه - ككل شكل فني - يحتوي على أجزاء أو فصول ، تتدرج في الارتفاع نحو القمة ثم تنحدر إلى النهاية . والشاعر الحر يقيم هذا البناء الإيقاعي غير ملتزم إلا بشيء واحد:

طريقة معينة في تتابع المقاطع ، يمكن أن تتلاءم مع تردد الأنفاس عند الإنشاد.

لا جرم يحتاج الشاعر الحر - فوق الموهبة - إلى جهد كبير ليستطيع أن يقيم هذا البناء الإيقاعي . ومع أنه لم يعد محتاجا إلى القافية لتنظيم خطواته ، فإنها تهيئ له وسيلة عظيمة القيمة لبث الروح في هذا الإيقاع .

إن الموسيقي لا تعتمد على الإيقاع وحده ، تلك الظاهرة التي تقوم على التكرار المنتظم ، ويلعب " الزمن " فيها دورا هاما ؛ بل إن هناك إلى جانب الإيقاع ظاهرة ثانية لا تقل قيمة عنه ، وهي ظاهرة " الميلودية " التي تقوم على التناسب بين النغمات[١] .

---

(١) انظر موسيقى الشعر العربي ، د. شكري عياد ، ص ١٠٨ .

قام بعض الشعراء بتجارب تشكيلية للقصيدة العربية وقد كان التجديد في القافية أهم هذه المحاولات. ومن المحاولات التي وردت من تنويع للقافية قصيدة الشاعر أحمد محرم " دنيا الفنون التي يقول فيها "[١] .

يا هموم العيش إن حانت وفاتي

فدعيني واقنعى بالذكريات

اذكريني صابراً جم الأناة

أتغني فرحاً في النائبات

من رآني قال خمرى الصفات

عبق الروحات طلق الغدوات

نشوات ترتوي من نشوات

هكذا العيش ولذات الحياة

كل يوم أنا يا دنيا الغباء

منك هم مستمر وعناء

لوعة المحزون داء أي داء

آد يا دنيا أمالى من شقائي بالدواء

نظر الأسى فألقى بالدواء

ورمى باليأس في وجه الرجاء

آه ما أكثر أنواع البلاء

آه لو غودرت في وادي الخفاء

ألهذا جئ بي من مأمني

ليتني لم أغترب عن وطني

عجل الحادي غداة الظعن

فهي حيرى في نواحي البدن

---

(١) انظر أحمد محرم : مذاهب وشخصيات ، ص ٩٧ ـ ٩٨ .

أسأل الركب ألما ترني

أتلوى كالجريح المثخن

ويح نفسي من عوادي الزمن

ويح نفسي ليتني لم أكن

قلت للحادي وقد طال السفر وتمادى الهم واشتد الفجر

أيها الدائب أين المستقر أجزافا مثلما ترمى الذكر

نحن نرمى رمزاً بعد رمز لا ولا من أبدع دستور القدر

ما طغى العقل ولا زاغ البصر إنما نمضي على هذا الأثر

ففي القصيدة القافية الداخلية التي يلتزم بها الشاعر في كل المقطوعات فهي أشبه بأغصان مرشحة والتي تتساوى فيها الأقفال والأغصان .

فوزن الأبيات واحد وهو من مشطور الرمل ، أو من مصرعه :

وهو :

فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أما في المقطوعة الثانية فعن الضرب والعروض فعلن ، وأما المقطوعة الأخيرة فإن الضرب فيها فاعلن والعروض فاعلن أيضاً.

وهكذا يكشف عن إمكانيات بحر الرمل التي بدأ الشعراء ينتبهون إليها .

ومن هذا النمط الذي يتكون من فقرات لكل فقرة قافيتان :

داخلية وأخرى أساسية ، قصيدة قلب راقصة للشاعر إبراهيم ناجي ومنها قوله[١] :

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقاً في الفكر والسأم

فمضيت لا أدري إلى أينـا ومشيت حيث تجرني قدمي

فرأيت فيما أبصرت عينـي ملهي أعد ليبهـج الناسا

يجلون فيه فرائد الحسـن ويباع فيه اللهو أجناسـا

بغرائب الألوان مزدهـر وتراد بالأضواء مغمـورا

فقصيدته عجلاً ولى بصر شبه الفراشة يعشق النورا

---

(١) انظر إبراهيم ناجي : ديوان وراء الغمام ، ص ٣٢ ، دار الشروق بمصر ، ١٩٨٣م .

فالشاعر يلتزم في كل فقرة بقافية داخلية ، إلى جانب القافية الأساسية في كل بيتين ، والقصيدة من بحر الكامل ووزنها :

متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

ولم يلتزم الشاعر بعروض واحدة وضرب واحد في الأبيات ، فنجدهما على وزن فاعل ونجدهما على وزن فعلن : ثلاث متحركات وساكن .

ومن التوليد التي يعتمد فيه الشاعر على التنويع المبتكر قصيدة ميخائيل نعيمة (أخي ...) والتي يقول فيها[١] :

أخي : إن ضج بعد الحرب غربي بأعماله

وقدس ذكر من ماتوا ، وعظم بطش أبطاله

فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا

بل اركع صامتاً مثلي بقلب خاشع دامي

لنبكي حظ موتانا

اخي إن عاد بعد الحرب جندي لأوطانه

وألقي جسمه المنهوك في أحضان خلانه

فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا

لأن الجوع لم يترك لنا صحباص نناجيهم

سوى أشباح موتانا

أخي إن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع

ويبني بعد طول الدهر كوخاً هده المدفع

فقد جفت سواقينا وهد الذل مأونا

ولم يترك لنا الأعداء في أراضينا

سوى أجياف موتانا

أخي ، قد تم ما لو لم نشأد نحن ماتما

وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عما

---

(١)انظر ميخائيل نعيمة : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٧٥ .

فلا تندب فأذن الغير لا تصغي لشكوانا

بل اتبعني لتحفر خندقاً بالرفش والمعول

نوارى فيه موتانا

أكثر أبيات القصيدة من الهزج ، وقليلها من مجزوء الوافر وهما بحران متشابهان ، وهي تتكون من أبيات مدورة غير مقسمة إلى شطرين ، وكل فقرة تتكون من أربعة أبيات تنتهي بشطر ، والتفعيلة الأساسية " مفاعيلن " تتكرر في البيت أربع مرات وفي الشطر مرتين ، وقليل ما تكون مفاعلتن .

وللبيتين الأولين من الفقرة قافية واحدة ثم يأتي البيت الثالث والشطر بقافية واحدة ، ثم يأتي البيت الرابع بقافية مغايرة ويتكرر هذا النظام في أبيات القصيدة كلها حيث تتكرر قافية الثالث والشطر في كل الفقرات.

ومن تلك الأنماط التشكيلية قصيدة " انتظار " لحسن عبد الله قرشي ، التي يقول فيها[١] :

مرحي ! أتلك خطاك يا سمراء تدلف في الطريق !

وأنا هنا في الشرفة الخضراء موصول الخفوق

مرحى ! أذاك عبيرك النشوان في رئتى يموج؟

ويكاد يفعم بالمنى خلدي فأستنشي الأريج!

أو تلك طلعتك الوضئية - كالحقيقة - تبسم؟

ولها بأحلامي يشع سناً ووحي مبهم

المخدع المسحور رفرف في ثناياه العبير

وفؤاد شاعرك الحفى يكاد للقيا يطير

والقصيدة تبلغ ستاً وعشرين بيتاً تسير على هذا النمط كل بيتين يتحدان في القافية .

---

(١)انظر حسن عبد الله القرشي ، ديوان الأمس الضائع ، ص٥٦ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٠ .

والقصيدة كلها من بحر الكامل المجزوء والأبيات عبارة عن شطرات كـــل شطر أو سطر من أربعة تفعيلات ووزن الشطر : متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

وقد يأتي الضرب متفاعلان ، يساعد على ذلك تنوع القافية نوعاً ورويا وقد جاءت الأبيات مدورة ولم يهتم بتقسيمها إلى شطرين فهي بمثابة تمـــهيد للســطر الشعري الذي أصبح أساساً للشعر الحر .

ومن التجارب التي تتراكب فيها الوحدة والتنوع قصيدة " بين الله والإنســان " للشاعر محمود حسن إسماعيل والتي يقول فيها[١] :

إن كنت لا تعرف سر دمعةٍ يذرفها الفقير

يسقي بها خريفه العطشان في لهاثه المرير

فيزرع الوهم على جفونه بستانه النضير

ثماره دانية القطاف

ظلاله وارفه الضفاف

لكنها لا شيء حين ينحني ويبسط اليمين

حزينة ، مسكينة ، مقهورة الدعاء والأنين

تقول من حسرتها رباه

يا مسرعاً في خطوه لله

خفقة قلب تنفذ الحياه

وتخدع المحروم عن أساه

أن كنت لا تبصر هذا الشر في خشوعك القرير

فأي شيء نحوه سبابه كذابة تسير؟!

إن كنت لا تسمع سرآهة على فم اليتيم

تسمعها ! لكنها تمرق من ريائك الرخيم

أنشودة من وتر عاشت عليه رعشة النسيم

---

(١) انظر : محمود حسن إســماعيل : ديــوان لابــد ، ص ١٠٩ - ١١١ ، دار المعــارف بمصر، ١٩٨٠م .

يعزفها تلفت سجين

من نظرة شلت على الجبين

يغتالها الملال والحيرة والتوجع الدفين

ويشتكي إباؤها الشقي من سخرية العيون

يصيح من أغلاله رباه

يا مسرعا في خطوه لله

خفقة قلب تنقد الحياة

قبل اتجاه الخطو للصلاة

تتكون الأشطار الطويلة من خمسة تفعيــلات هــي " مســتفعلن مســتفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعل ".

وتتكون الأشطار الصغري من " مستفعلن مســـتفعلن مســتفعل " وتســير القوافي بنظام شبه تلقائي فالفقرة الأولى من ثلاثة أشطار متحدة القافية : (يريرير) والثانية من شطرين صغيرين وقافيتها (اف . اف) .

والفقرة الثالثة من شطرين كبيرين قافيتهما (ين ين). والمقطوعة الرابعة من أربعة أشطر قافيتها (اه ، اه ، اه ، اه).

والمقطوعة الخامسة من خمسة أشطار كبرى تتحد الشطرات الأولى فـــي القافية (ير–ير) والثلاثة أشطر التالية تتحد أيضا في القافية (يم - يم - يم) ثـــم تأتي الفقرة التالية من شطرين قصيرين قافيتهما (ين - ين) ، ويليـــهما شـــطران طويلان بالقافية نفسها ، ثم يلى ذلك أربعة أشطار قصيرة تنتهي بالقافية نفسها التي انتهت بها الفقرة الرابعة ، بل إن الشاعر يكرر بعض أشطار تلك الفقرة.

ومن التوليد أيضا ما قدمه الشاعر محمود حسن إسماعيل قصيدته " قديــس السلام " التي رثي فيها غاندي بعد اغتياله والتي يقول فيها[1] :

---

(١) انظر السابق ، ص ١٢٣ .

أيها القاتل غفران الحياة

وهو لله قد امتدت يداه

جاء يسعى خاشعاً نحو الصلاة

توبة تسعى لصدر المذنب

وإذا صوت من الغدر أثيم

لطمت أضواءها منه النجوم

وعوت شمس البراري والتخوم

أجهشت للعابر المقترب

والقصيدة تسير على هذا النمط ووزن الشطرات الثلاث المتحدة في القافية "فاعلاتن فاعلاتن فاعلات" .

ووزن الشطرة التي جاءت قافيتها مغايرة للشطرات الثلاث واتحدت فيما بينها : " فاعلاتن فاعلاتن فاعلن " وهذه الشطرة تشبه القفل في الموشحة[١] .

ومن مبررات التوليد أن أنصار الشعر الجديد ذهبوا إلى أن الشكل العمودي قيد على انفعالات الشاعر وفكره ، أما الشكل الجديد ، فيتيح له حرية أكبر ، ويمكنه بما فيه من إيقاعات مختلفة طولاً وقصراً من مسايرة الانفعالات والأفكار ، واستعمال وسائل فنية جديدة كالحوار والدراما[٢] .

ولكنهم يتفاوتون في النظر إلى هذه القيود ومدي تأثيرها على الشعراء . فبعضهم يتطرف وينظر إلى قواعد الشكل العمودي على أنها " مأساة " ، ولافتة حمراء توقف الشاعر وتعترض طريقه وتقص أجنحته ، كما يقول " نزار "[٣] .

---

(١) انظر د. حسني عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربي (ظواهر التجديد ٢/٧٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م .

(٢) انظر د. عبد القادر القط : ذكريات شباب ، ص٥ ، القاهرة ، ١٩٥٨م .

(٣) انظر نزار قباني : قصتي مع الشعر ، ص ١٧٩-١٨٠ ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٣م .

وبعض النقاد يعتدل في حكمه على الشكل القديم ، فلا يبالغ مبالغة " نزار قباني " . ومن هؤلاء المعتدلين " د. عبد القادر القط " . يورد " د . القط " بعض مآخذ أصحاب الشعر الجديد على القصيدة العربية العمودية ، ويذكر اعتمادها على وحدة البيت وتفكك أجزائها ، وتكلف الشاعر فيها لكثير من الإطناب اللفظي الذي يفرضه عليه ما للبيت من طول محدد ، وشطرين متساويين ، ويؤكد أن في القصيدة العربية كثيراً من هذه الصفات التي يراها عيوباً يجب أن يتنزه عنها الشعر (ولكننا نخطئ حين نظن أن تلك الصفات في قصائد كبار الشعراء القدماء خضوع في كل حال لقيود القافية والوزن ، وعجز من هؤلاء الشعراء عن أن يعبروا عما في نفوسهم من عواطف وأفكار تعبيراً دقيقاً متكامل الجوانب .

فالحق أن ما نراه في قصائدهم من تلك الصفات إنما هو تعبير صادق عن طريقة إدراكهم لما يعرض لهم من تجارب)[١] .

فالدكتور القط قد يعترف بأن الأبيات ذوات الأشطر له تأثيره الضار في الشعر القديم لكنه ينفي أن يكون سبباً لكل ما نعده عيوباً فيه.

أما " د. عز الدين إسماعيل " فيؤكد وجود الحشو في الشعر القديم تأكيداً جازماً في معرض حديثه عن تجربة في التجديد للسياب وهي استعمال (فعولن مفاعيلن) وحدة وزنية في إحدي قصائده[٢] .

ويري "د. هلال " أن القافية يجب أن تكون نهاية طبيعية للبيت بحيث لا يستغني عنها ولا يسد غيرها مسدها ولكن (إذا درست القافية من هذه النواحي وأمثالها يظهر تباينها قوة وضعفاً حتى لدي عباقرة الصياغة الشعرية) .

ويدلل د. عز الدين إسماعيل على وجود هذا الحشو المعيب الذي تفرضه القافية فينهج منهجاً لا يكتفي بالحكم النظري العام ، بل يلجأ إلى فحص نماذج من

---

(١) انظر د. عبد الله القط ، ص ٥-٦ .

(٢) انظر د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٥ .

شعر شوقي ، الذي - اشتهر بالمقدرة والتمكن ، فيجد أن القافية قد اضطرته أحيانا إلى إضافة لفظ زائد لا قيمة له إلا إقامة وزن البيت وتقضيته ، لكنه من حيث المعني حشو يحسن حذفه ، فمن ذلك قول شوقي :

يريد الخالق الرزق اشتراكا

ولكن خص أقواما وحابى

فكلمة " حابى " غير موفقة ، يحسن حذفها . وكذلك قوله :

ويجمعنا إذا اختلفت بلاده

بيان غير مختلف ونطق

فكلمة " نطق " بعد " بيان " ليس لها ما يبررها إلا القافية[١] . وكما وفق الناقد في منهجه ، فقد وفق أيضاً في اختيار المثاليين اللذين يبرزان اضطرار الشاعر بوضوح.

ويقدم " السياب " سبباً ملموساً من أسباب صعوبة الشكل العمودي ، فيقول إن كثيراً من الألفاظ التي كان القدماء يستعملونها أصبحت مهملة ، وقد كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب على قافية اللام ستين بيتاً ، ولكن الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل من هذه القوافي الستين سوى عشرين أو قل[٢] .

وتحاول " نازك " أن تدلل على ما في الشكل القديم من تقييد للشاعر فتورد أبياتاً لها مصوغة صياغة جديدة هي :

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

---

(١) انظر د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٧٠ ، ط٥ ، القاهرة ، ١٩٧١م.

(٢) انظر د. بدوي طبانه : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، ص ٣٠٦ ، ط١ ، القاهرة، ١٩٦٣م .

وتشييد يوتوبيا في الرمال

وتؤكد أنها لم تكن لتستطيع باستعمال الشكل العمودي أن تعبر عن المعنـــي بهذا الإيجاز وبهذه السهولة .وتفترض أنها لو حاولت ذلك فقد يجئ البيـــت الأول كما يلي :

يداك للمس النجوم الوضاء

وهو بيت معيب في رأيها لأنها ألصقت ألفاظا لترقيع البيت ولا يقتضيـــها المعني (الوضاء - ملء السماء) ، كما استبدلت لفظة "حساسة" هي "الغيوم" بأخرى "ثقيلة" هي "الغمائم" ، وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة[1] .

---

(١) انظر نازك الملائكة : شظايا ورماد ، ص١٠ وما بعدها ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٥٩م .

مصادر الباب الثاني ومراجعه

أولاً : المصادر والمراجع العربية :

١- الأسلوب .. دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربيـــة ، د. أحمـد الشايب ، ط٨ ، ١٤١١هـ ، ١٩٩١م ، القاهرة .

٢- الأصوات اللغوية د. عبد الرحمن أيوب ، مطبعـة الكيلانـي ، القـاهرة ، ١٩٦٨م.

٣- الأصوات الغوية د. إبراهيم أنيس ، مكتبة نهضة مصر .

٤- إعراب الأفعال د. على أبو المكارم ، المكتبة النحوية (مكتبة دار العلـوم) بالمبتديان .

٥- أغاني الحياة لأبى القاسم الشابي ، منشورات ، دار الكتب الشرقية ، تونس، ١٩٥٥.

٦- أملى ابن دريد تحقيق : السيد مصطفي السنوسي ، الكويت ، ١٩٨٤م .

٧- بحوث في الشعر واللغة د. على يونس ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د. ت.

٨- بناء لغة الشعر ، تأليف (جون كوين) ترجمة د. احمد درويـــش ، مكتبـة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٥م.

٩- الجملة في الشعر العربي د. محمد حماسة عبد اللطيف ، مكتبـة الخـانجي بالقاهرة ، ١٩٩٠م.

١٠- حاشية الصبان على شرح الأشموني ، دار إحياء الكتب العربية .

١١- خصائص الأسلوب في الشوقيات ، د. محمد الهادي الطرابلسي ، تونـس ، ١٩٨١م.

١٢- الخصائص لابن جنى تحقيق محمد على النجار ، دار الكتب المصريـــة ، ١٩٥٥م .

١٣- ديوان إبراهيم ناجي (ديوان وراء الضمـــام) ، دار الشـروق بمصـر ، ١٩٨٣م.

١٤- ديوان أبي نواس ، تحقيق وضبط وشرح : أحمد أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٥٣م.
١٥- ديوان امرئ القيس تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر بالقاهرة ، ١٩٨٤م .
١٦- ديوان الأعشى . لمؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ت .
١٧- ديوان خليل مطران ، مطبعة المعارف ، القاهرة ، د. ت .
١٨- ديوان الحماسة لأبي تمام ، شرحه ونشره : محمد عبد القادر الرافعى ، القاهرة ، ١٣٢٢هـ .
١٩- ديوان بشار بن برد ، نشره وشرحه : محمد الطاهر بن عاشور ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٧م .
٢٠- ديوان بهاء الدين زهير ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٠م.
٢١- ديوان سقط الزند لأبى العلاء المعرى ، منشورات ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٥م .
٢٢- ديوان قصائد متوحشة نزار قباني ، منشورات نزار ، بيروت ، لبنان .
٢٣- ديوان عمر بن أبي ربيعه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م.
٢٤- ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢م.
٢٥- ديوان النابغة الذبيانى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر .
٢٦- دراسة الصوت اللغوي د. أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٧٦م.
٢٧- ذم الخطأ في الشعر لابن فارس تحقيق د. رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، ١٩٨٠م.
٢٨- رسالة الصاهل والشاحج لأبى العلاء المعرى ، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ، القاهرة .
٢٩- رسالة الملائكة لأبى العلاء المعرى ، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت . د.ت.

٣٠- شرح الأشمونى لألفية ابن مالك ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة.

٣١- شرح المعلقات السبع للزوزني ، تحقيق د. محمد عبد القادر أحمد ،دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨م.

٣٢- شرح الشافية للأستراباذي ، تحقيق محمد نور الحسين ومحمد الزفزاف ومحمد مجيى الدين عبد الحميد ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، د.ت .

٣٣- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية لعبد الحميد راضى ، بغداد ، ١٩٧٥م.

٣٤- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب لابن هشام ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٦٨م.

٣٥- الشعر بين الجمود والتطور د. العوضى الوكيل ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٩م.

٣٦- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) د. عز الدين إسماعيل ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧.

٣٧- شفاء الغليل في علم الخليل للمحلى ، تحقيق د. شعبان صلاح ، دار الجيل، بيروت ، ١٩٩١).

٣٨- الشوقيات : أحمد شوقي ، مكتبة التربية ، بيروت ، ١٩٨٧م.

٣٩- الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث) د. محمد عبد الله الغزامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧.

٤٠- طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي ، تحقيق جوزيف هل ، ليدن) مطبعة بريل ، ١٩١٣م.

٤١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ١٩٧٢.

٤٢- علم العروض والقافية د. عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، بيروت د.ت .

٤٣- علم الدلالة د. احمد مختار عمر ، مكتبة دار العربية ، الكويت ، ١٩٨٢م.

٤٤- العروض والقافية (دراسة في التأسيس والاستدراك ، د. محمد العلمـــي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٣م.
٤٥- العيون الغامزة في خبايا الرامزة للدماميني ، تحقيق / الحساني حسن عبـــد الله ، دار اللواء ، الرياض ، ١٩٧٣.
٤٦- العروض والإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية ، د. ســـيد البحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣.
٤٧- العربية الفصحي (نحو بناء لغوى) ، هنرى فليش، ترجمة د. عبد الصبور شاهين ، المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٦٦.
٤٨- علم الجمال اللغوي (البيان - المعاني - البديع) د. محمود سليمان ياقوت ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، ١٩٩٥م) .
٤٩- العروض والقافية (دراسة ونقد) د. عبد الرحمن السيد، مطبعة قاصد خير.
٥٠- العقد الفريد لابن عبد ربه ، تحقيق أحمد أميـــن وآخريـــن لجنـــة التـــأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٣م .
٥١- العروض العربي (صياغة جديدة) د. زين كامل الخويســـكي دار المعرفـــة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٦م.
٥٢- في علمي العروض والقافية د. أمين على السيد ، دار المعارف ، ١٩٩٠م.
٥٣- القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري د. على النجـــدي ناصف ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر .
٥٤- القافية تاج الإيقاع الشعري ، د. احمد كشك ، القاهرة ، ١٩٨٣م .
٥٥- القافية في العروض والأدب د. حسين نصار ، دار المعـــــارف بمصـــر ، ١٩٨٠م.
٥٦- القافية والأصوات اللغوية د. عوني عبد الـــــرؤوف ، مكتبـــة الخـــانجي ، القاهرة ، ١٩٧٧م.
٥٧- القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث د. عبد الصبور شاهين ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر .

٥٨- كتاب القوافي لأبى يعلى التنوخي ، تحقيق د. محمد عوني عبد الـــرؤوف ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٥م .
٥٩- الكافي في العروض للتبريزي تحقيق الحساني حسن عبد الله ، دار الجيل ، مصر ، ١٩٧٧م .
٦٠- كتاب القوافي للأخفش ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، دار الأمانة ، بيروت ، ١٩٧٤م .
٦١- الكتاب لسيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، د. ت .
٦٢- الكتابة على الطين لعبد الوهاب البياتي ، دار الكتاب ، بيروت ، ١٩٧٠.
٦٣- اللزوميات للمعرى : تحقيق أمين عبد العزيز ، منشورات ، مكتبة الهلال ، بيروت ، ١٣٤٢هـ .
٦٤- لسان العرب لابن منظور ، طبعة مصورة عـــن طبعـــة بـــولاق ، الــــدار المصرية للتأليف والترجمة .
٦٥- اللغة العربية .. معناها ومبناها د. تمام حسان ، الهيئة المصريـــــة العامـــة للكتاب ، ١٩٧٣م.
٦٦- المفضليات للمفضل الضبي ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، ط٢ .
٦٧- المختصر الشافي على متن الكــــافي لمحمـــد الدمنـــهوري ، ط مصـــر ، ١٩٣٦م.
٦٨- موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨م.
٦٩- مناهج البحث في اللغة د. تمام حسان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٥م.
٧٠- موسيقى الشعر العربي د. شكري عياد ، دار المعرفة ، ١٩٦٨م.
٧١- المعيار في أوزان الأشعار للشنتريني ، تحقيق د. محمد رضوان الرايـــــة ، المكتب الإسلامي ، دمشق ، ١٩٧١م .
٧٢- منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب بـــن الخوجه ، تونس ، ١٩٦٦م .
٧٣- مفتاح العلوم للسكاكي ، ضبطه : نعيــــم زرزور ، دار الكتـــب العلميـــة ، بيروت ، ١٩٨٧م .

٧٤- موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) د. شكرى عياد ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، د.ت .
٧٥- مهذب الأغاني لمحمد الخضري ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٢٦م .
٧٦- ميزان الشعر د. بدير متولى ، القاهرة ، ١٩٦٧م.
٧٧- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء للمرزباني ، ١٤١٣هـ ، المطبعة السلفية ، القاهرة .
٧٨- محاضرات في علم اللغة ، د. عبد المجيد عابدين ، الإسكندرية ، ١٩٨٦م.
٧٩- موسيقى الشعر العربي د. حسنى عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٩م.
٨٠- المحتسب في بيتين شواذ لقراءات والإيضاح ، تحقيق أ على النجدى ناصف وآخرين ، مطبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٣٨٦هـ .
٨١- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، د. على يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م.
٨٢- نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، تحقيق كمال مصطفي ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٨م.
٨٣- نهاية الأرب في فنون الدب للنويري ، دار الكتب المصرية ، ١٩٣٩م.
٨٤- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد ، د. على يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م .

ثانياً : الدوريات العربية :-

١- هيكل دوفرين (الشعري) إعداد (نعيم علويـــــه) مجلـــة الفكـــر العربـــي المعاصر، بيروت ، ١٠٤ شباط ، ١٩٨١م .

٢- جماليات اللغوي في القصيدة العربية (محمد حافظ دياب) مجلـــة فصـــول القاهرة مجلد ٥ عدد ٢٠ مارس ١٩٨٥م.

٣- الأسلوبية (علم وتاريخ) فيثور مانويل) ترجمة وتقديم ســـليمان العطـــار مجلة فصول ، القاهرة ، مج١١ عدد٢ يناير ١٩٨١م .

ثالثاً : المصادر والمراجع الأجنبية :-

1-Hartman. R.R.K & stork. F. G, Dictionary of language and linguistics. Applied siance pufficher, London, 1976.

2-George W. Rylands. words and poetry (the Hogertz press, London. 1982.

3-Peter ladefoged. Acourse in phonetics (Harourt praee fandvich, U.S.A. 1975.

الباب الثالث

(أطوار التوليد ونواتجه)

[١] الأطوار :

القصيدة العربية كما وردت في شعر الجاهليين ، والأمويين ومن بعدهم ، قصيدة ذات وزن واحد وقافية واحدة ، ينقسم فيها البيت إلى شطرين ، وهناك بعض الأنماط المشطورة ، والمنهوكة ، لبعض البحور ، وفيها تكون القصيدة مكونة من أشطار ، أو من بعض أشطار .

وقد ظهرت بعض الأنماط غير التقليدية للقصيدة العربية فيما يسمي بالمسمط ، والمخمس ، والمربع ، والمثلثة ، والمزدوج ، والمزركش ، ثم ظهرت الموشحة.

والعروض الخليلي بأوزانه وقوافيه وزحافاته وعلله ، لم يكن حائلاً بين عبقرية المتنبي وبين النفاذ إلى أعماق الضمير الإنساني بأروع تجارب الشعر وأغناها بكل عناصر الفن الأصيل ، ولم يكن قيداً ثقيلاً قعد بابن الرومي وأبي تمام والبحتري والشريف الرضى وأبي العلاء وغيرهم من قمم تاريخنا الأدبي العظيم عن أن يجوبوا آفاق النفس الإنسانية ، ويسجلوا نبض الحياة فيها بشعر حافل بكل ألوان الروعة والصدق والتأثير ، بل إن لهذا العروض الخليلي بأوزانه وقوافيه وزحافاته وعلله ، لم يمنع نقاد المهجر الذين حاربوه ورفعوا في وجهه راية العصيان ، من أن ينظموا به روائع من فنهم الجيد الذي ما زال يمثل قيمة عالية في ديوانهم الشعري .

وتلك الموسيقي الشعرية التي عرفها إنسان العصر الجاهلي ، وظلت تعيش حتى يومنا هذا لم تفرض نفسها بقوة السيف في أية مرحلة من تلك المسيرة الطويلة ؛ لأن قانون التطور قائم ، ولابد أن يفرض سلطانه مهما كانت العوائق ، ومن أجل هذا فإنه على الرغم من أن تلك الموسيقي الشعرية كانت هي القاعدة العريضة الذوق العربي طوال تلك الحقب التاريخية فإن ذلك لم يحل في بعض الأحيان دون حدوث تطورات في بعض صورها وأشكالها كلما اقتضت الظروف

ذلك ، وهذا يعني أن ظاهرة التطور في موسيقي الشعر ليست أمراً ممنوعـــاً ولا مستحيلاً ، ولكنها تخضع دائماً لظروفها الموجبة لها من تطـــور أذواق النـــاس ، واختلاف ظروف حياتهم ونوع تجاربهم ومستوي ثقافتهم(١) .

فموسيقي الشعر العربي ، عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري يقــوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري . فـــهو يكمــل بقيــة العناصر ، ويؤازرها في الوقت نفسه . ومن ثم كان ذا وشائج بالصورة الشعرية ، وتقنيات الشكل ، وبلغة النص الشعري بوجه عام .

ولهذا تتأثر موسيقي الشعر ، بحركة هذه العناصر ، وما يطرأ عليها مـــن تغيير . وتتطور موسيقي الشعر بالتالي بتطور هذا الشعر . سواء دخل هذا التطور إلى معجم الشعر ، أم طرق تركيبه وتشكيله وصياغته ، أم دخل إلى شكل النــص من حيث يكون تقليدياً أو غير تقليدي. ويستفيد دارس موسيقي الشعر من كل مـــا تقدم في دراسة هذه العناصر ، إذ تدرس البلاغة – " علم البديع " - كثـــيراً مــن التكوينات الصوتية . كما يدرس " علم البيان " التصوير الشعري ، ويشمل " علــم المعاني مع علم النحو والصرف " التراكيب والأوزان الصرفية لكـــل كلمـــة ذات أصول عربية .

ويستفيد - من هنا علم موسيقي الشعر من كل تقدم في هذه العلوم . لأنـــه سيعرض جانباً خفياً ، أو علاقة متوازية لم يكن الدارس قد لاحظـــها مـــن قبــل بأدوات علمه . وتتركب هذه العلوم من بعضها وبعض.

لقد أعان أبا العلاء المعري رصيده العلمي على تبين الصواب من الخطـــأ في بناء الشعر ، إذ إن له باعاً طويلاً في التنظير لموسيقي الشعر (أوزانه وقوافيه مفرداته وتراكيبه) ، وهو فيما يبدي من ملاحظات لا يعنيه أن يتفق مع الخليـــل أو لا يتفق والمعرى يكاد يقترب من عبارة بوفون " الأسلوب هـــو الرجـــل " وإن

---

(١)انظر حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق ، د. عبد الحكيم بلبـــع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٩٨ .

كان لا يبعد عن انصياعه لاستبداد العيار الخليلي وأهمية التزام الشعر به يقول : " وإنما يتبع في ذلك مذهب العرب ، وقد أكثر منه خيراً وحسن ذلك عنده أن أبا تمام كان ربما جاء به كقوله (أرسلك الله في الأعداء منتقماً) ، وثمة فارق بين القاعدة التي استقرت عندها الصورة المثالية للإيقاع والأداء الذي تتدخل في بنائه المشاعر الخاصة وعناصر أخرى من وسائل الصنعة .

فالقريحة الشعرية الجيدة " نقاده خبيرة إذا طرقت بابا انفتح لها ملء رغبتها فتقع على البحر والقافية وهي لا تعلم من أين تأتي لها أن تقع عليهما ، وإنما هو الشعور الشعري يدفعها إلى حيث يجب أن تندفع فالشاعر المجيد إذا صور أمراً فغنما يتصور له ذلك الأمر على كماله ، فتهيئ له السليقة جمال الشكل كما هيأت له جمال المعني فيجتمع له إحكام التناسب بين اللفظ والمعني والوزن والقافية "[1] .

معني ذلك بلغة د . رجاء عيد " أن الفنان المتمرس يتملك قاعدته ولا تملكه القاعدة ، وهو يخضعها لفنه ولا يخضع فنه لها ... وفي مكنة الشاعر أن يلعب على أوتار النغم فتنهمر من الوزن المحدود إمكانات بلا حدود .

وإذا كانت " التفعيلات " الأساسية التي تضمها وحدات الخليل الموسيقية ثمانية فبوسع الشاعر أن يولد منها عدداً من التفعيلات الفرعية لا يقل عن ست وثلاثين تظهر جميعاً في شعرنا ... وإذا كنا نعلم أن مجموع الأعاريض الممكنة للبحور ومجموع الأضرب الممكنة يصل إلى سبعة وستين وزناً إيقاعياً من غير أن نضيف - مع ذلك - التغيرات الناتجة من الزحافات . ألا يتيح ذلك رحبة وانفساحا؟

وقد تتيح هذه الإمكانات مع سواها تجسيد الإيقاع الباطني الغاص بالشجن[2].

---

(١)انظر البستاني : مقدمة الإلياذة ، طبعة بيروت ، ، ٨٩/١ ، د. ت .

(٢)انظر د. رجاء عيد : التحديد الموسيقى في الشعر العربي ص ٢٣-٢٤ ، منشأة المعارف بالإسكندرية .

والتوليد الفرضي يبحث بدوره عن إمكانات النغم الموجود في الموسيقي الشعرية ، كل ما في الأمر أن هناك توسعا في هذا التوليد الفرضي باتساع الفكرة العروضية ووضوحها ورسوخها في أذهان العروضيين بتقدم الزمن حتى أصبح العروض علما كغيره من علوم العربية. كثرت الخلافات فيه وحوله ، ونتج عن ذلك محاولة لفصله فصلا كاملا فأصبح للعروض لغة خاصة لها قاموس خاص ، يتعين على دارسه أن يلم بها ، كما أصبحت له كتب كثيرة تتحدث فيه خاصة به ، وتفرغ بعض الدارسين عليه ، وشق العروض طريقه أسوة بغيره من علوم العربية حتى عصرنا الحاضر حيث التقي بالدراسات والنظريات العلمية الحديثة. وحاول بعض الدارسين أن يقف من زاوية أخرى للمنظار العروضي لينظر وفق الدراسات اللغوية والصوتية والموسيقية الحديثة.

وجاء دور الشعراء فعدوا العروض تقييدا لحرية نظمهم وقوالب جامدة لا تتقيد مشاعرهم بها ولا ينحصر فنهم فيها فالإنسان عندهم هو الذي يصنع قوالبه التي يريد وليست القوالب هي التي تصنع الإنسان الذي تريد .

يقولون إن الشاعر كالمهندس لا تقيده قواعد الفن الهندسي الأساسية ولكنه يمتلك من الحرية ما يتيح له الابتكار ، والتجديد ، الحذف والإضافة ، بحرية لا حدود لها.

وجاء الشعراء بأوزان جديدة تعمدوا صنعها وابتكارها ، كما نظم العروضيون في البحور المهملة لا لشيء إلا لأن الخليل عدها مهملة لم ينظم عليها العرب ، وأقدم الدارسون على إحصاء لإمكانية توليد النغم فجاءت الأوزان تزيد على المائتين ، ثم إن المولدين من الشعراء اخترعوا هيئات وصورا للشعر منها ما لا يخل بأوزان عروض الخليل كلزوم ما لا يلزم وكالتصريع والتفويف والتسميط والإجازة والتشطير والتخميس ، ومنها ما يخرج عن نظم البحور المعروفة إلى أوزان معلومة مع مراعاة قواعد العربية كالموشح والدوبيت ، ومنها ما يكتفي

بالوزن دون مراعاة لقوانين العربية قواعدها وهو مخصوص بالعامة كالزجل والمواليا والكان وكان والقوما .

وبالرغم من أن التجديدات الثائرة الأولى التي قام بها أبو العتاهية ومسلم ورزين العروضي وغيرهم في وزن القصيدة الشعرية كانت مخالفة لأوزان العرب التي حصرها الخليل إلا أنها لا تخرج كثيراً عن نطاق القواعد العروضية بل إنها تدور في محيط أحكام العروض العربي من قريب . وهؤلاء الشعراء تعمدوا الخروج بها عن العروض العربي والوزن المتعارف . هذا هو أبو العتاهية كان يقول : أنا أكبر من العروض[١] وهذا هو رزين بن زند ورد خرج كثير من شعره عن العروض ولذلك قيل له العروضي[٢] . والأول عد العروض هو هذا الميزان الدقيق الذي وضعه الخليل من عنده والذي يتحتم على الشعراء إتباعه وتصور أن ما سيقوله سيخرج عن العروض وعن ميزانه ولكنه إن أفلت مما تعارف عليه العروضيون من أوزان فلن يفلت من العروض ميزاناً إن استساغ الناس شعره ، أصبح له ميزاناً خاصاً وإن لم يتذوقوه أهمل ووضع جانباً ، والثاني قام بالمحاولة نفسها وقيل له العروضي لا لشيء إلا لأنه تعمد مخالفة العروض أي ميزان الأوزان المتعارفة والعروض ميزاناً أيضاً يقدم محاولاته أوزاناً جديدة إن تذوقها الوجدان العربي اعتمِدت وأصبحت عروضاً وإلا أهملت وأبعدت.

وسوى أبي العتاهية ورزين مرت حركات جديدة في وزن الشعر العربي وشكله وحتى عصرنا الحاضر ، إلا أن كل هذه التجديدات سارت ولم يعترضها أحد إرضاء في بعضها لغرور الشعراء وإرضاء في بعضها لمشاعرهم ولكنها لم تذهب بعيداً حتى شرع العروضيون في تقعيد عروضها أسوة بالشعر القديم لأن العروض فكرة هو إحصاء لإمكانات النغم التي يتذوقها الوجدان الجمعي وتدوين كتابي للتقسيم الصوتي لهذه الإمكانات النغية. فمن البحور التي استحدثت ووجدت تجاوباً وتذوقاً في القرن الثاني ولم يجد الخليل بداً من اعتمادها المقتضب

---

(١)انظر الأغاني للأصفهاني : ٢٥/٣ ط ، دار الكتب المصرية .

(٢)انظر تاريخ بغداد للخطيب البغدادي ، ٤٣٦/٨ ، ط ، القاهرة ، ١٩٣٠م .

والمضارع يقول أبو العلاء المعرى إن المولدين استحدثوهما وإن الخليل سجلهما وليس لهما أصل في الشعر القديم(١) . والمتدارك لم يذكره الخليل بل اعتمده وسجله بعده الأخفش ذلك لأنه وجده نغمة تؤثر في الوجدان العام للأمة(٢) .

وللتفاعيل في الشعر العربي حدوداً معينة ، فهي تتراوح بين مقطع واحد وستة مقاطع . ولكن أكثر التفاعيل تتراوح بين ثلاثة مقاطع وخمسة مقاطع. أما التفاعيل المكونة من مقطع واحد (فع) أو من مقطعين (مفعو أو فعلن) أو من ستة مقاطع (متفاعلاتن) فهي قليلة أو نادرة جداً . (وإن كانت " فعلن " قد انتشرت كثيراً في شعر التفعيلة) وللتراكيب الوزنية صور محددة ذكرها العروضيون ، وهي أيضاً تنحصر في حدود معينة ، فهي تتراوح بين تفعيلتين وأربع تفاعيل في الشطر الواحد. أما ما يتكون شطره من تفعيلة واحدة فهو نادر جداً في الشعر العمودي .

ومن ناحية أخرى تتخذ التفاعيل صيغاً معينة يمكن حصرها. فبالإضافة إلى التفاعيل الثماني المشهورة نجد التفاعيل التي تعد صوراً منها دخلها الزحاف أو العلة او اجتمع فيها الزحاف والعلة ، وهي - على كثرتها - محددة ، حصرها " الزمخشري " في " القسطاس "(٣) .

وكذلك التكوينات الوزنية لها صور محددة ، وهي - بالطبع - لا تقتصر على البحور الستة عشر في صورها المشهورة ، بل تشمل ما يعد فروعاً لها من التكوينات التامة التي تخالفها في الأعاريض أو الأضرب ، وتشمل أيضاً الصور

---

(١)انظر : الفصول والغايات لأبي العلاء المعرى ص ١٣٢ ، تحقيق محمود حسن زناتي .

(٢) انظر المدارس العروضية في الشعر العربي : عبد الرؤوف بابكر السيد ، ص ٤٥٣ ، طرابلس ، ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٥م .

(٣)انظر الزمخشري : القسطاس في علم العروض ، ص٢٥ ، تحقيق د. فخر الدين قباوه ، المكتبة العربية ، حلب ، ط١ ، ١٩٧٧م.

التي تعد مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة .؟ وقد عد " الصاحب " للشعر العربي أربعاً وثلاثين عروضاً وثلاثة وستين ضرباً[١] .

فلماذا تحددت التفاعيل والتكوينات في هذه الحدود وفي هذه الصيغ والصور؟

لماذا لم نجد تفعيلة مقاطعها أكثر من ستة ؟ ولماذا لم نجد في الشعر العمودي تفعيلة ذات صيغة أخرى غير هذه الصيغ؟ لماذا لم نجد مثلاً : مفاعيلاتن أو متفاعيلن أو مستفعلتن ؟ ولماذا لم نجد وزناً يتكون شطره من خمس تفاعيل أو أكثر ؟

ولماذا لم نجد تكويناً على الصورة : (فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن) أو (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) أو (فاعلن فعولن فاعلن فعولن) أو (متفاعلن مفاعلتن) أو (مفاعلتن متفاعلن) أو (فاعلن فاعلن مستفعلن) او غير ذلك من تكوينات ؟

هل نقول إن الصيغ والتكوينات الوزنية - مثل مفردات اللغة - مجرد اصطلاحات اعتباطية عشوائية ؟ لا يمكن قبول هذا الرأي ، فللوزن وظيفة جمالية تعبيرية ، ولابد أن بعض الصيغ والتكوينات مقبول وبعضها مرفوض من وجهة النظر الجمالية .

ولكن الصيغ والتكوينات التي يمكن أن تقبل ، أكثر من أن تحصر ، وربما اختار الرواد الأوائل من بين هذه الصيغ والتكوينات المقبولة ما ناسب ميولهم ، أو ما ناسب تجاربهم الشعرية ، ثم تبعهم من جاء بعدهم ، حتى ثبتت هذه الصيغ والتكوينات بتأثير العادة والألفة في استعمال المفردات ولاتراكيب ، فلم يقبل الشعراء على غيرها إلا قليلاً.

---

(١)انظر الصاحب بن عباد : الإقناع في العروض وتخريج القوافي ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، منشورات المكتبة العلمية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٦٠م.

وقد ظهرت تفعيلة لم يستعملها القدماء هى " مستفعلاتن " ، يتكـــون منـــها الوزن الذي سماه " حازم القرطاجني " بـــ " الدخيل "[١] .

وظهر - إلى جانب الدخيل - وزن يتكون شطره من :

(مستفعلن فاعلن فاعلن)[٢] . وقبلها ظهر على يد أبي العتاهية بحر يتكـــون شطره من (فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن)[٣] .

وفي الموشحات ظهرت صيغ وتكوينات لا تحصى.

فالصيغ والتكوينات الوزنية لا تنحصر فيما حدده العروضيـــون القدمـــاء ، وباب الاجتهاد في صنع الصيغ والتكوينات لم يغلق .

وقد حاول " الزمخشري " أن يبين " قواعد " التزاوج بيـــن التفـــاعيل فـــي الشطر الواحد ، لكنه قصر قواعده على الأوزان في صورها " الدائرية " . فالرمل عنده تكرار خالص ، لأنه في الدائرة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ، وإن كان فـــي الواقع غير ذلك .

وكذلك ذكر " زكي عبد الملك " أن التكرار هو قاعدة التكوينات الوزنيـــة ، وهو إما تكرار خالص كما في " المتقارب " و " المتدارك " ، او تكرار مفصـــول كما في " الخفيف " ، أو تكرار مذيل كما في " السريع " . ولكن هذه القاعدة تنطبق عل الأوزان التي سماها " معيارية " **Standard** ، وهي صـــور شـــبه مثاليـــة للأوزان الحقيقية تناظر الصور " الدائرية " عند القدماء ، ولذلك تصدق على بعض الأوزان الواقعية دون بعض ، فقد حاول حازم أن يضع قـــاعدة تحكـــم اقـــتران التفاعيل والتراكيب التي وضعها العرب هي عنده أفضل ما يمكـــن وضعـــه مـــن

---

(١) انظر حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٢٣٨ ، تحقيـــق : محمـــد الحبيب بن الخوجه ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦م .

(٢) السابق : ٢٤١ .

(٣) انظر د. محمد محمود الدش : أبو العتاهية ، حياته وشعره ، ص ٢٨١ ومـــا بعدهـــا ، القاهرة ، ١٩٦٨م .

تراكيب[١] . قال حازم إن التركيبات المتناسب إنما تكــون بــاقتران المتمــاثلات والمتضارعات ، ولا يقع في اقتران المتضادات والمتنــافرات تركيــب متناســب أصلاً[٢] .

والتماثل معروف ، أما التضارع فكلمة فضفاضة يمكن القول إنها تشمل أي قدر من التشابه الجزئي في الحركات والسكنات . فالمضارع في تعريفه هـــو أن يكون ترتيب جزء ما (أى تفعيلة) يماثل ترتيب صدر جزء آخر ، نحو (فعولـــن ومفاعيلن) أو يماثل ترتيب الجزء عجز جزء آخر نحـــو (فــاعلن ومســتفعلن) ، أو تكون نسبة صدر الجزء إلى صدر الجزء – فيما ينقص عنه نسبة عجزه إلـــى عجز الآخر أيضاً فيما ينقص عنه نحو (فاعلن ومفــاعلتن) ، أو يكــون صــدر أحدهما يماثل صدر الآخر أو يماثل عجزه او عجزه صدره[٣] .

ومع ذلك ذكر حازم أن التركيبين (مفاعيلن فعولن) و (فاعلن مســـتفعلن فاعلن مستفعلن) قد رفض لأن (أحسن التركيب ما وضع فيه أحد المتضارعين مما يلي الحيز الذي ضارعه من صاحبه نحو وضع الطويـــل والبســيط)[٤] ، ففـــي الطويل تتماثل (فعولن) مع القسم التالى لها من التفعيلة الأخرى (مفاعيــ) ، وفي البسيط يتماثل (تفعلن) مع التفعيلة التالية له (فاعلن). وهما من احسن الـــتراكيب في رأيه ، لن التفعيلة تجاور الجزء الذي يماثلها في كل منهما .

والتفعيلتان (مفاعلتن) و (متفاعلن) في رأيه متضادتان لا يتركب منـــهما تكوين متناسب أصلاً[٥] .

---

(١) انظر حازم القرطاجني ، ص : ٢٣٢ .

(٢) انظر السابق ، ص : ٢٤٧ .

(٣) انظر السابق ، ص : ٢٤٧ .

(٤) انظر السابق ، ص : ٢٤٨ .

(٥) انظر السابق ، ص : ٢٤٧ .

ولكن التكوينات (مفاعيلن فعولن) و (فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن) و(مفاعلتن متفاعلن) و (متفاعلن مفاعلتن) يتحقق في كل منها نوع من التضارع بالمعني الذي شرحه.

أي انه لم يستطع أن يضع "قاعدة " مطرده تفسر قبول بعض التكطوينات ورفض بعضها الأخر.

ويبدو أن هذا القبول وهذا الرفض لهما ما يشبههما في غير الشعر[١] .

فمحاولات التجديد في عمود الشعر العربي قد وجدت منذ زمن الموشحات، إن لم تكن قائمة منذ وجود الشعر العربي نفسه وذلك في شعر الأراجيز والمسمطات وما إليها من أنماط شعرية مختلفة عن القصيدة العمودية ذات الروي الواحد. وزادت الرغبة في التجديد عند الشعراء في العصر الحديث منذ مطلع القرن ، فكان الشعر المرسل ، وكونت الموشحات الحديثة ، وكان الشعر الحر المنثور وقصيدة النثر.

ولئن كان حب التغيير والتجديد قد مس الجانب الخارجي للقصيدة وتعوض لوزنها كأبرز مظاهره.

إلا أنه كان انعكاساً لأبنية اللغة وتراكيبها تلك التي كست هذه الأنماط الشكلية من الأوزان. ولكن كلما أخذت اللغة العربية في التطور فقدت على مر العصور كثيراً من ألفاظها القديمة التي كان الناس يهجرونها لبعدها عن واقع حياتهم وبيئتهم ، وبذلك أخذت تنكمش ذخيرتها من الألفاظ التي تجري على نسق موسيقى واحد . وفي الوقت نفسه ضعفت ثقافة الشعراء اللغوية وخاصة بعد ظهور طبقة من الشعراء المولدين يكونون ثقافتهم اللغوية من لغة الحياة اليومية في الغالب فبدأت القافية عند ذاك تصبح قيداً ثقيلاً يحرم الشعراء من الانطلاق بخيالاتهم وأفكارهم ، مما كان له أثره في بعد الشعراء المتأخرين عن الأصالة والابتكار ، ودورانهم في فلك الشعر القديم وقد تنبه إلى هذه الحقيقة "جويو" بالنسبة

---

(١) انظر نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، د. علي يونس ، ص ٩٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م.

للشعر الفرنسي ، ولكن ملاحظته تنطبق أيضاً على الشعر العربي فهو يقول إن الشاعر مع قيد القافية الموحدة تصعب عليه الجدة والأصالة ، وهذا هو السبب الذي يحدو وببعضهم إلى نشدان الأصالة والجدة في الإتيان بمعان وصور زائفة .

فالشعر العربي إذن لم يكن وحده الذي يلتزم القافية الواحدة ، كما أن القافية الواحدة ليست هي النوع الوحيد من القيود في الشعر عامة فقد لوحظ ان النتاج الفني الذي يحتوي على تكرار بأية صورة مثل الشكل المعروف في الشعر الإنجليزي بالثنائي الحماسي **Heroic couplet** الذي تتألف وحدته المتكررة من بيتين على قافية واحدة ، كل منهما يحتوي على عشرة مقاطع أو خمسة أقدام من بحر معين – يكون له تأثير جاف محدود لأن علاقاته قليلة بالضرورة ولا يمكن استعماله لأغراض شعرية متنوعة ، كما أنه ليس في مقدوره التعبير عن أفكار كثيرة .

ومما لا شك فيه أن التطور الزمني والحضاري لابد أن يترك أثراً ولو ضئيلاً في أوزان الشعر وقوافيه ، أو في شكله الموسيقي بصفة عامة(١) .

فلقد رحبت اللغة العربية بما عاصرت من فنون عند نشأتها الأولى واحتضنت فن الموسيقي مع غيره من خصائص الفنون السامية التي انتقتها بذوق مرهف في محاولة للاكتفاء الذاتي والاستقلال التام عن غيرها من اللغات السامية الأخرى فجاءت لنا وهي لغة فن تحمل أهم خصائصه وهي المقدرة على التنوع والتشكل والتجديد سواء أكان ذلك في مادتها ام في روحها وأسلوبها وطريقة نطقها وما تحمله من موسيقى في تجاوب حروفها وتناسقها أو عند التقائها بمادة أخرى وهي بإجماع علماء اللغات "لغة شعرية غنائية ذات جرس ورنين في مفرداتها وتراكيبها غنية بما فيها من دقة التعبير وأساليب الكنايات وكثرة الترادف المعينة

---

(١) انظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، د. محمد مصطفى هدارة ، ص ٥٦٦ ، ط١ ، ١٩٨١م .

على تنويع القافية وتسهيل النظم "[١] وهذا النظم وتطور وزنه لابد أن يصاحبه تنبه موسيقى قائم على أصول سليمة.؟ واللغة التي خلقت لها هذه الوزان تنهض بذاتها دليلاً على هذا الأمر فإن القياسات الزمنية المتساوية لحروف ألفاظها وانعدام التقاء الساكنين في الكلمة الواحدة إلا شذوذاً لا يخرج هو الآخر عن قاعدة التوقيت الزمني لمنطوق الحروف هذه فهو تنغيم انتهت إليه اللغة بعد أزمنة طويلة وهو نتيجة الإحساس الموسيقى "[٢] .

وفي سيرة ابن هشام أن الوليد بن المغيرة قال عن النبي صلى الله عليه وسلم : " ما هو بشاعر ، لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه ، فما هو بالشعر "[٣] . وفي نهاية ابن الأثير أن " الوليد بن المغيرة حين قالت قريش للنبي صلى الله عليه وسلم إنه شاعر ، قال : لقد عرفت الشعر رجزه وهزجه وقريضه ، فما هو به "[٤] .

يظهر من هذا الخبر ، أن العرب على أيام النبي صلى الله عليه وسلم كانت تقسم الشعر إلى أنواع هي : الرجز ، والهزج ، والقريض ، والمبسوط ، وقد فرقت بين القصيد والرجز ، أو بين القصيدة والأرجوزة ، لما لاحظته من خفة وإسراع في الرجز على لسان منشده ، فـ " في حديث ابن مسعود : من قرأ القرآن في أقل من ثلاث فهو راجز ، إنما سماه راجزاً لأن الرجز أخف على لسان المنشد ، واللسان أسرع به من القصيد "[٥] .

---

(١) انظر الدكتور ج هوارث دن : الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي ، ص ٩٤ ، ط٢ ، ١٩٥٥م .

(٢) انظر نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ص ٨٩-٩٠ ، ط دار الكتب المصرية القاهرة ، ١٩٥٠م .

(٣) انظر سيرة ابن هشام ٢/٢٨٩ ، تحقيق مصطفي السقا ، ط٣ ، بيروت ، ١٩٧١م .

(٤)انظر النهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير ، ط١ ، بيروت ، ١٩٦٣ .

(٥) انظر السابق .

أما قول الأخفش إن " الرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء "[١]، فيلزمنا بضرورة تحديد الجزء عنده في هذا القول على الأقل . فإن كان المقصود به التفعيلة ، فإن الرجز لا يتميز عن غيره بكونه " كل ما كان على ثلاثة أجزاء "، لأن المديد والكامل والرمل والمنسرح والخفيف والوافر والسريع كلها على ثلاثة أجزاء هذا زيادة على أن العرب لم تكن تتصور الجزء على الطريقة التي قدمه بها الخليل . وإن كان المقصود بالجزء الشطر ، فإن من الرجز المشطور ما يتفق الروي في ثلاثة أشطار منه ، ومنه ما يتعداه إلى أكثر منها ، هذا على اعتبار أن العرب تجعل تغير الروي علامة على نهاية رجز وبداية آخر. ولا يمكن أن يصح ذلك الاعتبار ، لأن الروي يميز بين الأبيات أو بين الأشطار في الرجز ، ولا يتعدي ذلك إلى تقسيم الرجز إلي عدة أرجاز . فالمقصودان معاً لا يسمحان بتمييز الرجز عن غيره عند العرب . ويبقي الإسراع والخفة في الإنشاد ما يميز الرجز عن القصيد عند العرب ، بالإضافة إلى ما اتبع به الأخفش كلمته السابقة " وهو – أي الرجز – الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به. "[٢] .

ونستطيع أن نستخلص من تمييز العرب . بين الرجز والقصيد ، انها اعتمدت في ذلك على الجانب الوظيفي للرجز ، وهو ما يؤكد انتماء هذا العمل إلى مرحلة ما قبل العلم . في حين أنها حين حاولت تمييزه عن القصيد من خلال بنيته الإيقاعية ، لم يكن المعيار الذي اعتمدته كافياً لذلك ، وتلك خاصية من خصائص مرحلة ما قبل العلم. والنوع الثاني عندهم هو الهزج . ولا تسعفنا الرواية بما تقصده العرب من هذا الهزج. غير أننا نستطيع أن نلتمس ما أهملته الرواية في المعجم ، فهو " مدك الصوت في الترنم "[٣] ، وهو " صوت مطرب ... وقال

---

(١) انظر الأخفش : كتاب القوافي ، ص ٧٥ ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، بيروت ، ١٩٧٤م . .

(٢) انظر السابق ص : ٧٥ .

(٣) انظر ابن دريد ، جمهرة اللغة ٩٢/٢ ، حيدر آباد الدكن ، الهند ، ١٣٤٤هـ .

الأصمعي : الهزج تدارك الصوت في خفة وسرعة "[١] . وهنا أيضا تعتمد العرب في تمييز الهزج من غيره على الجانب الوظيفـــي ، حيــث الــترنم والإطــراب والتدارك صفات تحدد الإنشاد عند الشاعر ، ويشترك معه فيها المغنــــي . ومــن المعروف أن الإنشاد أشهر وظائف الشعر ، فالهزج على هذا طريقة من طرائـــق إنشاد الشعر ، ووظيفة من وظائفه ، لا نوع من أنواعه .

أما القريض فهو الشعر عامة[٢] ، والنوعان الرابع والخامس في خبر الوليد همـــا المقبوض والمبسوط. وفي غياب الرواية التي تشرح مدلولها أو تساعد على ذلك ، المقصود بألوها المجزوء ، وبثانيهما غيره وهو التام ، رغم أننا نري أنهم يجعلون عامة المجزوء رملاً[٣] . وإذا صح ذلك ، كان ذلك خطـــوة منـــهم نحـــو تميـــيز المجزوء (وهو عندهم الرمل) عن غيره ، وإفراده بتسمية خاصة هي المقبوضة، وإفراد التام باخرى هي المبسوط . على أن هذا الترجيح لا ينفي إمكانية اعتبـــار القبض والبسط لونين من ألوان الإنشاد عندهم ، وبذلك يلتحقان بالرجز .

يقول الأخفش : " سمعت كثيراً من العرب يقول : جميع الشـــعر قصيـــد ، ورمل ورجز "[٤] . وليس في هذا القول هزج أو مقبوض أو مبســـوط . ويتـــابع مفصلا : " أما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافـــر التام والرجز التام ، وهو ما تغني به الركبان . ولم نســـمعهم يتغنـــون إلا بـــهذه الأبنية.

وقد زعم بعضهم أنهم يتغنون بالخفيف "[٥] . ويتضح من هذا الخبر أن هذا الكثير الذي سمعه الأخفش ، قد قال قوله بعد أن وضع الخليل علـــم العـــروض ،

---

(١) انظر الأزهري : تهذيب اللغة ، ٤٣١/٦ ، تحقيق : عبد الســـلام هـــارون ، ١٩٦٤م ، لمؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة .

(٢)انظر الفيروز آبادي : القاموس المحيط (قرض) ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٥٢م.

(٣) انظر الأخفش : كتاب القوافي ، ص ٧٣ .

(٤)انظر السابق نفسه : ص ٧٤ .

(٥) انظر السابق ، ص ٧٤ .

بدليل أن الأخفش يفصل القصيد ، فهو الطويل والبسيط والكامل والمديد والوافر والرجز ، وبدليل أن بعضهم زعم أنهم يتغنون بالخفيف أيضاً ، وبدليل وصف بحور القصيد – باستثناء الطويل – بلفظ التام . وكل هذه الألقاب من وضع الخليل. وإذا اتضح هذا ، أمكن أن نستنتج من خبر الأخفش أن العرب تقسم الشعر إلى قصيد ورمل ورجز . وأما الرمل ، فيقول عنه الأخفش : " والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر وغير الرجز فهو رمل "[١] .

ويفسره في مكان آخر فيقول : " وفي الشعر الرمل ، وهو عند العرب عيب ، وهو مما تسمي العرب ، وهو كل شعر مهزول ليس بمؤلف البناء ، ولا يحدون في ذلك شيئاً ، وهو نحو قول عبيد :

أقفز من أهله ملحوب	**فالقطبيات فالذنوب**

ونحو قول ابن الزبعرى :

ألا لله قوم و	**لدت أخت بني سهم**
هشام وأبو عبد	**مناف مدره الخصم**

وعامة المجزوء يجعلونه رملاً "[٢] .

وأما الرجز فهو " عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء ، وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به. وقد رزى بعض من أثق به نحو هذا عن الخليل "[٣] .

وهكذا ، فأنواع الشعر عند العرب هي القصيد والرجز ، أما الرمل فهو الشعر حين يهزل ولا يؤلف بناؤه ، فهو عيب وليس نوعاً .

---

(١) انظر السابق ، ص ٧٥ .

(٢) انظر السابق ، ص : ٧٢ : ٧٣ .

(٣) انظر السابق ص : ٧٥ .

وإذا قارنا بين أنواع الشعر عند العرب كما وردت في خبر الوليد بن الغيرة، وأنواعه كما وردت في خبر الأخفش ، لم نجد هناك تناقضاً ، بل تكاملاً ، فالشعر قصيد ورجز ، وهزج ، ومقبوض ومبسوط ، ورمل.

وتتلخص قيمة المحاولات السابقة ، في أن العرب إلى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم كانت تقسم الشعر اعتماداً على معيارين أولهما وظيفي مرده إلى الإنشاد والترنم ، وثانيهما إيقاعي . وقد طغى المعيار الأول على الثاني لدرجة أن التفريق بين القصيد والرجز يتكئ على التغني ، وهو مفهوم وظيفي ، وليست أغراض القصيد المتغني به كأغراض الرجز ، وذلك معيار وظيفي آخر[١] .

ويقول د. مصطفي عوض الكريم : إن بعض المحدثين قد بالغ " في استعمال المجزوءات حتى اكتفوا بتفعيلة واحدة وكان أقصر ما صنعه القدماء من الرجز ما كان على جزءين نحول قول دريد بن الحلمة يوم هوزان :

يا ليتني فيها جذع　　　أخب فيها وأضع

حتى صنع بعض المتعقبين وهو يحي بن المنجم أرجوزة على جزء واحد هي :

طيف ألم　　　بذي سلم
بعد العتم　　　يطوى الأكم
حاد بغم　　　وملتزم
فيه هضم　　　إذا يضم

ويعزو النقاد إلى سلم الخاسر بقصيدة " موسى المطر " اختراع بحر جديد هو الرجز على جزء واحد[٢] .

---

(١)انظر محمد العلمى : العروض والقافية (دراسة في التأسيس والاستدراك) ص٣٦ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣م.

(٢) انظر نوستاف فون غربناوم : شعراء عباسيون ، ١٩٠٩ .

ونقل الدمامينى عن الزجاج أنه قال : " الرجز وزن يسهل في السمع ويقوم في النفس ولذلك جاز أن يقع فيه النهك والجزء والشطر ، ولو جاء منه شعر على جزء واحد مقفي لاحتمل ذلك لحسن بنائه "[١] .

ويقول ابن رشيق إن من اتبع هذه الطريقة في كتابة الشعر هو سلم الخاسر[٢] . وهو شاعر عباسي كان تلميذاً لبشار بن برد وصار بارعاً في الشعر حتى حسده بشار وهو " شاعر مكثر مجيد ، وهو أحد المطبوعين المحسنين كثير البدائع والروائع في شعره ، عارفاً بالشعر ونقده "[٣] .

وقصيدته ذات التفعيلة الواحدة هي[٤] : (وهي مدح لموسى الهادي) .

موسى المطر

غيث بكر

ثم انهمر

ألوى المرر

كم اعتسر

ثم ايتسر

وكم قدر

ثم غفر

عدل السير

باقي الأثر

خير وشر

نفع وضر

---

(١)انظر الدماميني : العيون الغامزة ، ص ١٨٩ .

(٢) انظر العمدة لابن رشيق القيرواني ١/١٨٥ .

(٣) انظر عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي ٢/١٣٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٥م .

(٤) انظر العمدة لابن رشيق : ١/١٨٥ .

خير البشر

فرع مضر

بدر بدر

المفتخر

لمن غبر

وهي من الرجز جاء كل بيت فيها على وزن مستفعلن .

وهذا غير منهوك الرجز إذ أن المنهوك هو ما ذهب ثلثاه وبقي ثلثه ومنهوك هذا البحر إذن ما جاء على تفعيلتين مثل قول عبد الصمد بن المعذل[١] .

قالت خبل

شؤم الغزل

هذا الرجل

حين احتفل

ويذكر الدماميني أن هذا النوع لم يسمع منه شيء للعرب[٢] فهو إذن من إبداع المولدين ، ورأسهم في ذلك سلم الخاسر كما ذكر ابن رشيق . وكما نص ابن جني[٣] وقد سماه قوافي منسوقة غير محشوة . أما الجوهري فقد سماه المقطع[٤] .

كما أن الخروج بالوزن عن الخط المرسوم لا يعد عيباً ولا يقلل من شأن الشعر ، وثبوت الخروج عن القاعدة وحدوثه من شعراء مشهود لهم بالباع الطويل في الشعر مثل عبيد الأبرص وطرفة ابن العبد وسلمى بن ربيعة والأسودين يعفر والمرقس وعروة بن الورد ، وأبي العتاهية ، وسلم الخاسر وأبي نواس والبحتري

---

(١) انظر الدماميني : العيون الغامزة : ١٨٩ .

(٢) انظر السابق : ١٨٩ .

(٣) انظر الخصائص لابن جنى ٢٦٣/٢ .

(٤) انظر العمدة لابن رشيق ١٨٥/١.

يؤكد أن الشعراء نظروا للوزن نظرة متحررة وتعاملوا معه كـــأداة فنيـــة تخـــدم غرضهم في التعبير الشعري ، والفصحاء يزيدون في الوزن وينقصون منه حسب ما يقتضيه مضمون القول ويفهم السامعون ذلك منهم(١) .

ولقد حدد الجاحظ الشعر بأنه " صياغة وضرب من النســـج وجنـــس مـــن التصوير "(٢) وفي هذا الحد نجد ثلاثة عناصر أساسية هي أولاً : الصياغة وهـــذا يتعلق بأسلوب الكتابة والتعبير الشعري .

ثانياً : النسج وهذا هو ما يخص جانب الوزن أو موسيقي الشـــعر . وقـــد كـــان الجاحظ فيه بارعا كل البراعة إذ رمز بكلمته هذه إلى أن وظيفة الشـــاعر بعد أن تكون لغوية فنية بموهبة إبداعية – تصبح صناعة فينســـج كلامـــه نسجاً كفعل الحائك. وتوحي كلمة الجاحظ أيضاً إلى أن الشاعر حـــر فـــي التصرف في أسلوب نسيجه وفي طريقته . فله أن ينوع فيـــها وأن يشـــكل حيث تتطلب تجربته(٣) .

والأوزان التي استنبطها الخليل بن أحمد وما وضعه لها من قواعد لم تكـــن هي القول الفصل في أمر موسيقى الشعر لا في عهد الخليل وعهد تلاميـــذه ، ولا فيما سبقه من عهود أو ما لحقه منها – وقد قال الزمخشري في ذلك : " والنظـــم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعراً ، ولا يخرجـه عن كونه شعراً "(٤) .

---

(١) انظر المبرد للكامل ٣/٩٣٢ ، تحقيق د. زكي مبارك ، مصطفـــي البـــابي ، القـــاهرة ، ١٩٣٦م .

(٢) انظر الجاحظ : الحيوان ٣/١٣٢ ، القاهرة ، ١٣٢٣هـــ .

(٣) انظر د. عبد الله محمد الغزامي . الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربيـــة لموسيقى الشعر العربي ، ص١٠٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م.

(٤) انظر موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص ٥١ ، ط٣ ، مكتبة الأنجلو المصريـــة ، القاهرة ، ١٩٦٥م .

ولقد أنكر الأخفش وجود بحرين من بحور الخليل هما المضارع والمقتضب وقال إنه لم يسمع من العرب شيء من الشعر على هذين الوزنين ، وأيده في ذلك الزجاج وقال :

" هما قليلان حتى أنه لا يوجد منها قصيدة لعربي ، وإنما يروى من كل واحد منها البيت والبيتان ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل "[١] .

ومجاراة للأخفش أيضاً أهملهما إبراهيم أنيس عندما كتب مؤلفه " موسيقى الشعر " .

ومثلما حذف الأخفش بحرين من بحور الخليل ، أضاف واحداً . هو المتدارك ، وهو بحر لم يذكره الخليل[٢] .

وكما كانت الزيادة والنقصان في البحور كذلك كانت في التفعيلات فقد ذكر ابن رشيق أن الجوهري نقص منها تفعيلة (مفعولات) وأقام الدليل على أنها منقولة من (مستفع لن)[٣] . فيصير عدد التفعيلات بذلك سبعاً فقط .

وقد روى عن الجاحظ في بعض ما نسب إليه أنه ذم العروض واستهجنه ووصفه بأنه " أدب مستبرد ومذهب مرذول . ولكننا لا نذهب مذهب الجاحظ في ذلك ، ولسنا بمقللين من شأن الخليل ، ومن ذا يقلل من شأنه ، وهو صاحب فضل على العربية لا يطوله طائل. وليس من غرضنا أن يحذف العروض وقواعده من موسيقى الشعر ، ولكن القصد هو فتح باب التوليد في الأوزان الشعرية ليتسع لكل توليد صالح ولكل تجديد مفيد مجاراة لأسلافنا من الشعراء[٤] .

---

(١) انظر الدماميني : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ٢٠٩ .

(٢) انظر السابق : ٥٩ .

(٣) انظر العمدة لابن رشيق ١/١٣٥ .

(٤) انظر د. عبد الله محمد الغزامي : الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ص ٩٠ .

لم يكن الشعر الحر خروجاً عن الوزن الشعري العربي ، وإن كان خروجاً عن المعايير الخليلية للأوزان. وهذا لا يطعن في حقيقة الشعر الحر كشعر ولا في مستواه كفن لغوي بديع. لأن قيد الوزن المطلق متوفر فيه بقيامه على التفعيلة كجذر عروضي للقصيدة . ثم لأن الخروج عن معايير الخليل لا ينفي صفة الشعر عن القصيدة .

وإذا كانت التحديدات الفنية في علم العروض قد سارت مسارها حتى العصر الحديث ، فإن الأمر لم يقف عن النقاد العروضيين بل جاوز ذلك إلى الشعراء الذين لم يرتضوا حداً لحريتهم وتقييداً لقوالب مشاعرهم الغنية فلقد كان الدافع في البدء الذي حدا بالخليل إلى وضع العروض العربي هو أن استعمال القصيدة في مواجهة أعباء الثقافة والحضارة التي جدت في مطلع العصر العباسي وفي مواجهة حركة الترجمة وتأثيراتها كذلك أدي إلى حركة تجديد واسعة إلا أنها لم تسلم من وقوع أخطاء كثيرة في شعر المحدثين الأمر الذي دفع الخليل[١] إلى وضع هذه الأوزان وتصنيفها وحصرها. ولكن مسيرة الشعراء لم تتوقف فلقد "كان قالب القصيدة كما هو معروف في الشعر الجاهلي قد صار طرازاً قديماً بالياً في أواخر عهد الدولة الأموية فلم يقو على مسايرة العصر " شمل ذلك الموضوعات فأفلح وبذل الشعراء الكثير من الجهد في ابتكار الأوزان الجديدة التي تخالف عروض الخليل ، يقول د . محمد عبد المنعم خفاجي " كانت القصيدة العربية في عصر الخليل كما ورثها الشعراء عن العصر الجاهلي وكان نموذجها الذي يحتذي هو المعلقات التي تمتاز بتهذيب فني ظاهر وبالتزام وزن وقافية خاصين ، وبتعدد في الأغراض ونمط خاص في موضوع مطلع القصيدة وفي الانتقال منه إلى الأغراض الأخرى التي تحتوي عليها ، وإن كان شيوع الأراجيز قد حفظ للقصيدة طاقتها الكبيرة التي تستطيع بها مواجهة الظروف الجديدة للحياة العربية ونوع قوافي القصيدة وحفظ لها مرونتها ، كما كان شيوع الغناء والترف داعياً إلى

---

(١) انظر د. محمد عبد المنعم خفاجي (القصيدة العربية في عهد الخليل بن أحمد) ، مجلة المعرفة ، عدد ٣٢ ، ١٩٦٤م .

تقصير أوزان القصيدة واختيار الأوزان القصيرة وإيثار مجزوءات البحور وعمد الشعراء المحدثون إلى الثورة على نظام القصيدة في افتتاحها ببكاء الأطلال أو قل: الشعراء المولدين منهم كأبي نواس ومطيع بن أياس وغيرهما وأخذ المحدثون يجددون في أوزان الشعر وموسيقاه على غير نهج حيناً وعلى نهج سليم حيناً آخر وأكثروا من المسمط والمخمس والمربع ونظموا من الدوبيت وكان أبو العتاهية لا يبالي بالمألوف من عروض الشعر العربي ويثور عليه وأخذ بشار يحاول ترقيق الشعر واختيار المسمط والمزدوج وشمل تجديد المحدثين في القصيدة الوزن الشعري وقافية البيت كما شمل مضمون القصيدة ووحدتها ونظامها وافتتاحها وخاتمتها وإطارها الفني العام وكثرت أوزان الرمل والمجتث والمتدارك والمتقارب والمديد في قصائد الشعراء وابتكر المولدون أوزاناً سموها " الأوزان المولدة " أخذوها من عكس أوزان الشعر التي وضعها الخليل كما ابتكروا أوزاناً جديدة سموها " الفنون السبعة "[١] .

والذي يهمنا في المقام الأول هو التجديد في الوزن العروضي فالتجديد هو أصل الحياة وغن كان هناك من يحاولونه لأجل مخالفة الأوزان التي حصرها الخليل فإن هناك من التجديد ما جاء تلبية لمشاعرهم عفوياً كنشأة الأوزان القديمة أو صنعة تعدها البعض فوجدت قبولاً[٢] .

وقد حرص (المولدون) على الخروج على الضوابط المنطقية والشروط العقلية ، لعناصر عمود الشعر . إذ أنهم حافظوا على جوهر هذه العناصر .

وتصرفوا فيها بما تمليه نفوسهم وثقافتهم ومشاعرهم ، وتجاربهم . ومع ذلك اعترض المعترضون ، واتهموهم بالخروج والإحالة والفساد. نسوا أن ما بالغوا فيه هو من جوهر الشعر ، ونسوا أنهم حافظوا على الأوزان والقوافي والروي ، فلم يغيروا شيئاً . فما بالنا وقد خرج الشعراء في عصرنا الحديث

---

(١) انظر السابق نفسه .

(٢) انظر المدارس العروضية في الشعر العربي ، عبد الرؤوف بابكر السيد ، ص ٣٤٣.

خروجاً جذرياً على عروض الخليل ، وعلى عمود الشعر ، وعلى مذهب البديع ؟ لذا كان انتصار العصر العباسي ، انتصاراً للحداثة والجدة . وكان إيذاناً بضيق مقاييس اللغويين والنقاد والبلاغيين . وكان إعلاناً عن اتساع الفضاء الشعري . ومرونة العناصر المكونة له . وبداية للعقل العربي للسير على طريق الاستفادة من التجربة الإنسانية دون حدود خارجة عن حدود الفن الشعري . لقد تغيرت الحياة ، وتغير الإنسان فيها ، فلزم أن يتغير نتاجه وفنه .

أخذت القصيدة التقليدية شكلاً عروضياً ، يقوم على الوحدة . وهي الوحدة التي تبدأ من وحدة الوزن والقافية والروى وتنتهي بوحدة وزن شطري كل بيت على حدة . مما يلزمها التجاوز عن الزحاف في تفعيلات خاصة .

ويلزمها أن تلزم تكرار العلة عندما تبدأ ، بالزيادة او النقص ، في العروض أو الضرب أو كليهما[١] .

فبعض قصائد الشعر العربي استقلت بنظام إيقاعي جعلت فيه نصف البيت التام بيتاً مستقلاً معتبرة ذلك البيت مشطوراً اكتفاء بحد الشطر فيه ، وكذلك استقلت بنصف المجزوء جاعلة إياه بيتاً مستقلاً مسمى بالمنهوك ؛ ومع أن توام البحور كثيرة ، وكذلك مجزوءاتها لم يخرج الشطر والإنهاك عن إيقاع بحور بعينها بين إيقاعاتها تداخل وارتباط .

فقد بان الشطر في نظام الرجز وهو الأصل والأساس حيث تتجه إليه معظم قصائد المشطور ، وكذلك بان في نظام السريع الذي اختلط غالباً بمشطور الرجز حتى أصبحت نسبة الخلط بينهما قائمة.

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات) ، ص ٩٣ ، ط٣، دار المعارف ، ١٩٩٥م.

وقد بان النهك في نظام الرجز والمنسرح الذي يسرى إليه وبخاصة حين ينتهي البيت بمفعولا ؛ لأنها توازي وقتها مستفعل ، ولم يعهد للسريع إنهاك ؛ لأن حدود التفعيلتين الباقيتين تسلم إلى رجز تماماً .

ومن هذا يبين أن الشطر والإنهاك وليدا بحر أساسي هو الرجز ، ورؤية هاتين الظاهرتين تثبت ما يلي :

أن البيت في هذا النظام يمثل كتلة واحدة فلا ورود للتقسيم النصفي فيه ؛ وهذا ما جعل العروضيون يرون عروضه وضربه شيئاً واحداً ، فالارتكاز يكون فيه على الإيقاع النهائي للقافية ؛ ومن ثم جاء التدوير مطلباً واجباً فيه ؛ لأن مشطورات أبياته مكونة من ثلاث تفعيلات ، لا يحتمل التقسيم النصفي ؛ إذ لا يمكن وضع قسم مكون من تفعيلة ونصف والآخر هكذا ؛ وحتى لو صح فرض هذا فإن مطلب الانسجام في الإيقاع لن يسلم ؛ لأن قسمة التفعيلة الوسطى يؤدي إلى جور وخلل فمستفعلن الوسطى رجزاً يرتد سبباها إلى القسم الأول الذي يحوى وقتها أربعة أسباب ووتد ، ويرتد وتدها إلى القسم الثاني الذي يتشكل وقتها من وتدين وسببين . وقيمة الانسجام من خلال هذا التقسيم ضائعة ؛ مما يفرض نطق الشطر دفعة واحدة .

أما المنهوك فافتراض قسمته مع عدلها تصل بنا إلى أن سكون القسم تفعيلة واحدة وهنا تكون التفعيلة وحدها محل سكتة إيقاعية مما يوحي بأن الإيقاع في القصيدة إيقاع تفعيلة لا إيقاع نظام بين التفاعيل ، فالإيقاع التفعيلي ينفي مطل البحر والوزن ، ولعل إرهاصات قد تشكلت ما هو أكبر من الشطر أوردها الشعراء قديماً ، وقد مثلت غربتها غرابة لدى دارسي العربية وقتها ، فقد وردت بعض صياغات شعرية التزمت التفعيلة الواحدة بيتاً سماها ابن جني القوافي المنسوقة ، من مثل قول الراجز :

قالت حبل

شؤم الغزل

هذا الرجل

حين احتفل

أهدى بصل[١]

فالتفعيلة المفردة جاءت بيتاً مستقلاً ؛ دليل ذلك تقفيتها. والنموذج السابق من الرجز ؛ مما يثبت أن الرجز وصل إلى طول أقل من النهك .

ولعل أمثال هذه النماذج التي اعتمدت على التفعيلة بيتاً قد وصلت بالشعر الحر إلى مساره فاختيار التفعيلة وحدة بين في هذا المأثور ، وتعدادها دون تقفية كما هو وارد في نظام البند يؤكد علاقة إيقاع الشعر الجديد. بهذين النظامين[٢] .

وفيما يتعلق بدلالة استعمال الشعراء للأوزان الصافية دون المركبة ، فمن الواضح أن الشعراء المعاصرين طمحوا إلى حرية أكبر في التشكيل الوزني لقصائدهم ، ومن ثم في بنائهم الشعري ، هذه الحرية تحققها (وحدة) التفعيلة في الأوزان البسيطة حيث يسهل تكرارها وتدفقها بعكس الحال مع الأوزان المركبة التي ترهق الشاعر ، وتتطلب منه جهداً في كيفية التناوب بين التفعيلتين اللتين يتكون منهما الوزن المركب على أن الاعتماد على الأوزان الصافية يؤدي إلى صنع إيقاع رتيب خافت نتيجة تكرار التفعيلة نفسها في حين لا يفلح الزحاف – التغييرات الوزنية التي تحدث في الحشو – في تغيير الإيقاع كثيراً ، وقصارى ما يستطيع الشاعر هو إحداث تغييرات ثانوية ، " ... تغييرات ضئيلة في الكمية فحسب ، وهي لا تضر بالإيقاع الجوهري للوزن ... "[٣] ، يضاف إلى هذا أن الأوزان الصافية التي يستعملها الشعراء هي أوزان خافتة بشكل عام ، وذلك لوقوع جوهر الإيقاع (= الوتد المجموع) بعيداً عن موضع البداية : (الرجز ،

---

(١) انظر الخصائص لابن جنى ٢٦٣/٢ .

(٢) انظر التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع) د . أحمد كشك ، ط١ ، ١٩٨٩م .

(٣) انظر د. سعيد بحيرى (ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الحكم والنبر في الشعر العربي) ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج ٦ ، عدد ٣ ، يونيه ، ١٩٨٦ ، ص١٩٤ .

المتدارك ، الكامل ، الرمل) ، ولا يخرج عن الإيقاع الخافت – لوقوع جوهر الإيقاع في بدايته – سوى مجزوء الوافر / الهزج ، والمتقارب وحتى هذا الوزن فإن إيقاعه رتيب يؤدي إلى خفوت النغم نظرا لتكرار تفعيلته الوحيدة ، وقلة ما يلحقها من زحاف في الحشو ، إذ لا يلحقها سوى القبض – أي حذف الخامس الساكن – فتصير (فعول) .

فيكثر أبو سنة في قصائده الرجزية من استعمال التفعيلة (متفعلن) ، وهي بانقسامها جزءين متساويين تمنح الشاعر حرية أكبر في التعامل معها مقارنة بالصور الأخرى لتفعيلة الرجز .

تعد الصور : (فعلين) ، فعلن ، فاعل) أكثر صور المتدارك استعمالا في شعر أبي سنة ، لا يتخلى عنها حتى آخر دواوينه .

من خلال ما سبق ، يمكن استنتاج ما يلى :

- أن الشعراء المعاصرين أقبلوا على الرجز والمتدارك ، لما يتمتعان به من إمكانية واسعة في تنويع التفعيلة المستعملة (في الحشو والضرب) ، ومن بساطة في الإيقاع وخفوت في النغم تقربانهما من لغة النثر والحياة اليومية ، فالشاعر يجد في الوزنين (الرجز والمتدارك) ما ينشده من حرية في الإيقاع وفي التعبير ، أي حرية في البناء الشعري عموما بعيدا عن تقاليد الشعرية القديمة .

- وقد سجل الرجز في دواوين الشاعر الأولى تفوقا على المتدارك ، ربما للكثرة الواضحة في الصور التي تتمتع بها تفعيلة الضرب في الرجز ، لكن من الواضح أن اعتماد الشاعر على (_ متفعلن) جعل من الرجز وزنا متدفقا ، اندفع إليه الشاعر ، وكأنه – بذلك – يتعامل مع تفعيلة واحدة بسيطة تتكرر ، ولكى يقترب الشاعر في المتدارك من مثل هذه السهولة والتدفق لجأ – كثيرا – إلى تحويل (فعلن) إلى (فعلن) ، على أن سهولة (متفعلن) تبقي أكثر قبولا من (فعلن) التي تقصر فيها المسافة بين الساكنين .

- وفي شعر أبي سنة تراجع الرجز بارتفاع نسبة المتقارب ابتداء من التـأملات ، ويظهر المتدارك بصورته (فاعلن) ابتداء من البحر ، كما اقترن – أيضـــا – بارتفاع نسبة الكامل في البحر ورقصات ... ، فإن كلاً من تفعيلتي المتـــدارك والمتقارب (أي : فاعلن وفعولن) سوف تظهر مرونة كبيرة في التعامل معها عن طريق التدوير أي امتداد الوزن بين السطور دون وجـــود وقفـــات فـــي نهاياتها، وسيلاحظ قلة التدوير مع قصائد الرجز والخبب ، وعن طريق إبـــدال إحدى التفعيلتين (وبالتحديد فعولن) بالأخرى داخل القصيدة الواحـــدة بحيـث يشكل الشاعر منها بنية وزنية موحدة ، هذا بالإضافة إلـــى قصـــر التفعيلتيـــن وتماثلهما المقطعي ، والشاعر – بذلك – يعلن عن رغبته فـــي التخفـف مـــن الإيقاعات الطويلة (كما هو الحال مع مستفعلن ، ويتجه إلى الإيقاعات القصيرة (فاعلن وفعولن) بوصفهما أبسط أو أقصر وحدتين إيقاعيتين في الشعر العربي.

- ومن أجل هذا ، كانت محاولته السابقة ، تحويل (مستفعلن) إلى (متفعلـــن) ، أي أن الشاعر بصدد البحث ، هنا عن حرية إيقاعية أوسع ، واقتران تراجـــع الرجز بارتفاع الكامل ، يعود إلى احتواء تفعيلة الكامل (متفـــاعلن) لتفعيلـــة الرجز (مستفعلن) وذلك نتيجة إكثار الشاعر من تسكين الثاني المتحرك فـــي (متفاعلن) ، فتتحول إلى (متفاعلن) التي تساوى عروضياً ، (مستفعلن)[١].

- وفي داخل النظام الشعرى نفسه توجد اتجاهات تحدد مساره البعيد ... إن إعادة ترتيب الثوابت وعناصر التغير ، هي دائماً خطوة جزئية على طريق بعـــض التجديدات[٢] .

---

(١) انظر مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبى ســنة ، د. شـكرى الطوانســى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .

(2) Stonkieniz,. Linguistics and the study of poetic language style and language, P. 80.

نقلاً عن د. سيد البحراوى (العروض وإيقاع الشعر العربي) .

ولعل خير مثال يوضح صحة هذه المقولة ، ما حدث بشأن القافية في الشعر العربي ، فقد بدأت في شكل أسجاع ثم أحكمت قوانينها مع الشعر الجاهلي ، واستمرت القوانين العروضية هي القوة الحاكمة في القصيدة ، ولكن هذا لم يمنع بعض محاولات الخروج على هذا النظام المحكم وهي محاولات تبدت في أشكال مختلفة مثل المزدوج ، المربع ، الموشح ، الأزجال ..الخ ، وتواصلت هذه المحاولات في العصر الحديث في دعاوى الشعر المرسل والمقطعات – وهذه كلها كانت عناصر انتهاك لنظام القافية .. وظلت ضعيفة لفترة طويلة بسبب الظروف الاجتماعية حتى استطاعت أن تقوى أخيراً ، وتقيم نظاماً بديلاً هو نظام (أو نظم) القافية في الشعر الحر .. ثم ما لبث هذا النظام أن دخل صراعاً جديداً مع عناصر انتهاكه التي تبدت أخيراً في أشكال القصيدة المدورة وقصيدة النثر ... الخ[١] .

كذلك كان الشعراء المولدون من قبل قد مالوا إلى البحور القصيرة وابتعدوا عن الأوزان المعقدة الطويلة وأحيوا أوزاناً قديمة كانت نادرة في الشعر الجاهلي والإسلامي بحيث يعد النظم فيها ابتكاراً في الوزن بلا جدال . ويقول " أبو العلاء المعري : إن المولدين استحدثوا في هذا العصر المقتضب والمضارع ، وأن الخليل سجلهما وليس لهما أصل في الشعر القديم "[٢] ومن أمثلة المقتضب قصيدة أبي نواس :

حامل الهوى تعب   يستخفه الطرب

وأما المضارع فقد مثل له أبو العلاء بقول أبي العتاهية :

أيا عتب ما يضر   ك أن تطلقي صفادى

ويقال أيضاً : إن الشعراء المولدين قد استحدثوا وزن الخبب أو المتدارك . أو دق الناقوس – وهو على وزن فعل كقول أبي العتاهية :

---

(١) انظر السابق ، ص : ١٣٤ .

(٢) انظر أبو العلاء المعرى : الفصول والغايات : ١٣٢ ، تحقيق محمود حسن زناتي ، بيروت ، ١٩٣٨م .

هم القاضي بيت يطرب — **قال القاضي لما عوتب**

ما في الدنيا إلا مذنب — **هذا عذر القاضي واقلب**

وأبو العتاهية بخاصة كانت له محاولات في الخروج على الأوزان التقليدية المعروفة. ويقول ابن قتيبة عنه إنه (كان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب) ويضرب مثلاً لذلك بالشعر الذي قاله حينما كان يجلس عند قصار فسمع صوت المتعة فأراد أن يحاكيه في شعره فقال :

للمنون دائرات — **يدرن صرفها**

هن ينتقبننا — **واحداً فواحدا**

والحقيقة إن هذا الوزن لا يخرج عن الدوائر الخمس التقليدية التي اخترعها الخليل ، فهذا الوزن يمكن أن يكون من المقتضب ، ولكن الجدير بالذكر هو تحرر أبي العتاهية من القافية في هذا المثال تحررا كاملاً. وأبو العتاهية قد يخرج أيضا على الأوزان المعروفة ولكن في حدود الدوائر الخمس كما في قصيدته الأخرى ووزنها فاعلاتن فعول التي يقول فيها :

عتب ما للخيال — **خبريني ومالي**

لا أراه أتاني — **زائراً مذ ليال**

لو رآني صديقي — **رق لي أو رثي لي**

أو يراني عدوى — **لأن من سوء حالي**[1]

وكان أبو العتاهية يدرك أنه بمثل هذه الأوزان يخرج على البحور التقليدية.

ويقول بروكلمان إن بعض الشعراء المحدثين قد اجترأوا فبذلوا محاولات لصياغة الشعر في أوزان جديدة غير أوزان العروض المتوارثة. ومن هؤلاء رزين مولي. ولكن كتب الأدب لم تحفل كثيرا بشعر رزين الذي خرج فيه على العروض ، وما ذكر له أبيات من قصيدة في مدح الحسن بن سهل وهي على

---

(١) انظر الشعر والشعراء لابن قتيبه : ٧٦٦ .

عروض جديد لا يدخل ضمن دوائر الخليل الخمس ولا يلتزم القافية ، وذلك في قصيدته التي يقول فيها :

قربوا جمالهم للرحيل غدوة أحبتك الأقربون
خلفوك ثم مضوا مدلجين منفردا بهمك ما ودعوك[١]

ولكن يبدو أن هذه المحاولة من جانب رزين لم تجد صدي قويا في الشعراء المعاصرين له ، وإلا لأصبحت الأوزان القديمة أثرا تاريخيا وحلت محلها أوزان أخري مطلقة القواعد ، حرة الأصول ولم تكن الأوزان وحدها موضعا للخروج عليها من جانب الشعراء المولدين ، ولكنهم حاولوا الخروج أيضا على نظام القصيدة ونظام القافية الواحدة[٢] .

ولكن لماذا احتفظ الشعر العربي بالقافية طوال هذه العصور ؟

هناك تفسيران محتملان لذلك في رأي د. شكري عياد : الأول : أن بيت الشعر العربي بالرغم من انضباطه الكمي ، قد اتسع لأنواع مختلفة من الإيقاع ، بسبب الزحاف ، وبسبب اختلاف طبيعة الأصوات المستعملة من بيت إلى بيت .
الثاني : طول البيت الشعري العربي القديم وكثرة مقاطعه. لكن البيت الشعري العربي مال إلى القصر بعد ظهور المجزوءات ، وظل بالرغم من ذلك محتفظا بالقافية ، لأنه توقف عن التطور لأسباب تاريخية.

ومن ناحية أخرى يري د. عياد أن القافية إذا كانت - كما يقول لا نس- لضبط خطواتنا في القراءة ، أو ضبط مقادير الأبيات ، فطبيعي ألا يكون لها هذه القيمة ، إذا اختلفت الأبيات في الطول ، كما في الشعر المعاصر ولهذا أخفق

---

(١) انظر معجم الأدباء الياقوت الحمدى ، ص١٥ : ٢٦٥ ، مكتبة عيسى الجبالي الحلبى ، ١٩٣٨م .

(٢) انظر د. محمد مصطفي مرارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ص : ٥٧٣ .

الشعر المرسل لأنه تخلي عن القافية ، مع احتفاظه بتساوي الأبيات . بينما نجح الشعر المعاصر إذ تخلص من الطول الثابت للبيت ومن القافية الموحدة معا[١] .

ولهذا الرأي قيمته ووزنه ، على ألا ننسي الفوارق المحتملة بين أمزجة الجماعات المختلفة ، فقد يميل أصحاب الثقافة العربية إلى لون من الموسيقي لا يميل إليه أصحاب الثقافة اليونانية ، بالرغم من أن كلا الشعرين العربي واليوناني يقوم على النظام الكمي .

ويتوسط " حسن توفيق " بين الاتجاهين : تأييد التقفية وتأييد الإرسال ، فهو ينفر من القافية الموحدة ، ويري أنها مما يغرق الشعر في جماليات وزخارف لا قيمة لها ، وأنها تتسبب في إملال القراء والمتذوقين . ويمثل هذه الظاهرة - كما يقول - قصائد كثيرة لـ " نزار قباني " و " محيى الدين فارس " و " كاظم جواد ".

وفي الوقت نفسه لا يوافق على هجرة القافية نهائيا ، وإرسال القصائد متحررة من سلطانها ، لأن ذلك في رأيه مما يفقد هذه القصائد عنصرا من عناصر الإيقاع الذي يتوفر للشعر بغض النظر عن اختلاف درجاته وتنوعها[٢] .

والتنوع الذي أشار إليه جون كوين في القافية الفرنسية من حيث السهولة والصعوبة ، ومن حيث التقسيم إلى قواف يمكن تصنيفها في صنيع صرفية ونحوية واحدة ، أو تستعصي على ذلك التصنيف ، ثم خط التطور الذي أشار إليه، والذي بمقتضاه تحرك الشعر الفرنسي ، من القافية السهلة إلى القافية الصعبة ، أمكن أن يدفع إلى الذهن بعض الملاحظات في إمكان قيام دراسة للشعر العربي وتطوره من حيث القافية :

---

(١) انظر د. شكرى عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٩٧ ، ط القاهرة ، ١٩٨٦ .

(٢) انظر حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر ، ص ٤٠ - ٤٢ ، القاهرة ، ١٩٧٠م .

فنجد العروضيين ، فرقوا بين أنواع من القوافي ، منها تلك القافيــة التــي تلتزم بحرف الروي ولا تزيد عليه وهي شديدة الشيوع في دواوين الشعر ، مثــل قول بشار :

لم يطل ليلي ولكن لم انم ... ونفى عني الكرى طيف ألم
وإذا قلت لها جودي لنا ... خرجت بالصمت عن لا ونعم
خففي يا عبد عني واعلمي ... إنني يا عبد من لحــم ودم
إن في جسمي بردا ناحلا ... لو توكأت عليه لا نهـــدم

فالحرف الوحيد الذي التزامه في هذه الأبيات هو الميم ، لكن في مقابلة هذا الالتزام بحرف روي واحد ، وجد من الشعراء من يلزم نفسه (ما لا يلزم) مثــل أبي العلاء في لزومياته حيث كان يلتزم أحيانا بإجراء الروي في خمسة أحـــرف كقوله :

تقلدت المآتـــــم باختيار ... أوانس بالفريد مقلدات
إذا عوبتن في جنف وظلم ... أبت إلا السكون مبلدات

في الوقت ذاته نبه العروضيون إلى عدم صلاحية بعض الأحرف لكي تقوم بدور الروي ، والحروف التي أشاروا إليها تدور في إطار الحروف اللينة الألــف والواو والياء ، وبعض منها يؤدي وظيفة نحوية كألف المثني في كتبا وشربا ويـاء المتكلم في " كتابي " وواو ضمير الجمع في (فهموا) .

بين منطقة الجواز بدرجاته والمنع ، تكمن منطقة السهولة أو الضعف وهي التي يندرج تحتها إمكانيات كبيرة لدراسة الصيغ الصرفيــة والنحويــة وعلاقتــها بالقافية وعلاقة ذلك كله بنظرية البناء الشعري وأهدافها العميقة التي أشـــار لـــها كوين ، وهذه المنطقة كانت تحتاج إلى دراسة في الشعر العربـــي علـــى ضـــوء

النظريات الحديثة ، وقد قدمت النظرية البنائية عونا أساسيا كما بدا في الباب السابق الخاص بالتوليد في الإيقاع[١] .

قال ابن رشيق في كتابه العمدة : " وكان الكلام منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة وفرسانها الأنجاد وسمحائها الأجواد لتهز أنفسها إلى الكرم ، وتدل أبناءها على حسن الشيم ، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام فلما تم لهم وزنه سموه شعرا لأنهم شعروا به أي فطنوا "[٢] .

وقال أحمد حسن الزيات في كتابه تاريخ الأدب العربي : " وليس مما يسوغ في العقل أن الشعر بدأ ظهوره على هذه الصورة الناصعة الرائعة في شعر المهلهل وامرئ القيس ، وإنما اختلفت عليه العصر وتقلبت به الحوادث وعملت فيه الألسنة حتى تهذب أسلوبه وتشعبت مناحيه " والمظنون أن العرب حطوا من المرسل إلى السجع ومن السجع إلى الرجز ثم تدرجوا من الرجز إلى القصيد فالسجع هو الطور الأول من أطوار الشعر توخاه الكهان مناجاة للآلهة ، وتقييدا للحكمة ، وتعمية للجواب وفتنة للسامع . وكهان العرب ككهان الإغريق هم الشعراء الأولون ، زعموا أنهم مهبط الإلهام وأنجياء الآلهة فكانوا يسترحمونها بالأناشيد ويستلهمونها بالأدعية ويخبرون الناس بأسرار الغيب في جمل مقفاة موقعة أطلقوا عليها اسم السجع تشبيها لها بسجع الحمامة ؛ لما فيها من تلك النغمة الواحدة البسيطة ، فلما ارتقي فيهم ذوق الغناء وانتقل الشعر من المعابد إلى الصحراء ومن الدعاء إلى الحداء اجتمع الوزن والقافية فكان الرجز ثم تعددت الأوزان بتعدد الألحان[٣] .

---

(١) انظر بناء لغة الشعر تأليف جون كوين ، ترجمة د. أحمد درويش ، ص١٠٧ ، مكتبة الزهراى ، القاهرة ، ١٩٨٥م.

(٢) انظر ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ٢٠/١ ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، ط٢ ، المكتبة التجارية الكبرى .

(٣) انظر تاريخ الأدب العربي لأحمد حسن الزيات : هامش ص ٢٦ .

ويغلب على الظن أن العرب عرفوا القافية قبل أن يعرفوا الشعر ، وأن السجع والأرجاز أول ما عرف العرب من النظم ، ومن الممكن أن نعد السجع ضربا من ضروب القافية ، وأن نقول : إن القافية عرفت أولا قبل أن يعرف الوزن.

ومن المحتمل أن يكون السجع طريقهم إلى الرجز " وكان عثورهم عليه بالاتفاق غير مقصود إليه ، ولما استحسنوه واستطابوه ، ورأوا الأسماع تألفه ، والنفوس تقبله تتبعوه وتعلموه وتكلفوا له "[١] .

(وزعم الرواة أن الشعر كله إنما كان رجزا وقطعا وأنه إنما قصد عل عهد هاشم بن عبد مناف وكان أول من قصده مهلهل وامرؤ القيس ، وبينهما وبين مجيء الإسلام مائة ونيف وخمسون سنة . ذكر ذلك الجمحي وغيره)[٢] .

ونص عبارة الجمحي :

" لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل على حاجته ، وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب ، وهاشم بن عبد مناف"[٣] .

وقد علق الأستاذ محمود محمد شاكر على هذه العبارة بقوله :

" هكذا يري ابن سلام وغيره من المتقدمين . وهو عندي باطل ، فالشعر أقدم مما يزعم ، وطويله أعتق مما يتوهم. وليته قال هاناما قاله منذ قليل في سبب ذهاب شعر عبيد وطرفة أن قدمهما كان السبب في قلة ما روي عنهما ، فإذا صح ذلك فمن كان قبلهما أجدر أن يذهب من كلامه أكثر مما ذهب من كلامهما "[٤] .

---

(١) انظر العمدة لابن رشيق : ١٨٩/١ .

(٢) انظر طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى ٢٦/١ ، دار النهضة العربية ، بيروت، ١٩٦٨م.

(٣) انظر السابق : ٢٦/١

(٤) انظر السابق : ٢٦/١

وما رآه الأستاذ محمود محمد شاكر هو الذي ينبغي الأخذ به. ويغلب على الظن أن أوازن الشعر في بدايته لم تكن منحصرة في عدد معين من الأوزان ، بل كانت الأوزان التي بدأ بها الشعر من الكثرة بحيث لا يمكن حصرها ، فالأم كانت تغني لصغيرها ، والجارية تغني مع أترابها ، والراعي يسوق غنمه بأنغام مختلفة ، والحادي يستحث القافلة ويسرى عنها بحداثه ، وهؤلاء قوم في مجلس سمر قد يتناشدون ، وآخرون يتضاغون في عمل شاق مستمر ، والنائحة تندب حظها لفقد عزيز عليها - كان لكل واحد من هؤلاء ومن على شاكلتهم من الإيقاع الكلامي ما يعبر به عن انفعاله ، سرورا أو حزنا أو استعانة أو تسلية ، وهذه الإيقاعات تتنوع في كل جماعة ، وهذه الجماعة قد تكون قبيلة أو أكثر ، وبهذا تكون هناك أنواع شتى من الأوزان ، يعبر بها أصحابها عما يحيط بهم من أمور الحياة . ومن الممكن بعد ذلك أن نقول : إن الأوزان التي سبقت زمن الخليل كانت كثيرة متنوعة ، وقد انقرض منها كثير ، ولم يصل إلينا منها إلا ما حظي بالاستحسان ، وغطى على ما عداه من الأوزان .

والأوزان التي اجتازت حقب التاريخ وتمسك بها شعراء العرب هي هذه الوزان التي استنبطها الخليل بن أحمد وتلميذه الأخفش مما أثر من الشعر العربي .

والشعر كلام مشتمل في صورته وتكوينه على الوزن والقافية والوزن والقافية حلية موسيقية تزين الكلام ، والزينة والحلية إنما تعرض بعد وضع الأساس وإتمام البناء ، وهذا يدعونا إلى القول بأن الكلام الذي خلا من الوزن والقافية قد سبق الشعر إلى الوجود .

ولكن نشأة الوزن في كلام العرب ، والاقتصار على أوزان بعينها ، شاعت بينهم وانتشرت ، وكذلك التزام القافية في الشعر العربي - من الأمور التي لا يمكن معرفة أولها ، ومن الحدس والتخمين التفكير في الإجابة عن قول بعض الباحثين :

أيهما أسبق إلى الوجود الوزن أم القافية ؟ فإذا تخيلنا أن السجع كان الطريق إلى الرجز ، وأن الرجز كان الطريق إلى القصيد - أمكن القول بأن القافيـــة قـد سبقت الوزن في كلام العرب . والكلام الموزون الذي جرى على ألسنة العرب في الأزمان البعيدة لم يصل إلينا . ومن الحدس أيضا أن كل من جرى علـــى لســانه كلام موزون مقفي أنشده وعرضه على قومه فأذاعوه ورددوه وتغنوا به ، ثم تجئ أجيال بعد أجيال ، وتتقرض أوزان بعد أوزان ، ولكن يثبت من الأوزان ما يحسن وقعه وتتسجم موسيقاه مع المستعمل من تراكيب اللغة وينقرض منها ما لم تستسغه الآذان ولم تقبله الأذواق وليس فيما وصل إلينا من الشعر العربي دليل على ذلـك ، لأنه قد جاءنا عبر التاريخ ، مكتمل الصورة ، مشتملا على المقومات التي تجعـل منه نموذجا رائعا لإنتاج العقل العربي[١] .

وعلى نحو ما كان للشعراء محاولات للتجديد فـي الأوزان ، كـانت لـهم محاولات أيضا في تجديد القوافي ، وتعددت مظاهر هذا التجديـد ، ومـن ذلـك خروج بعض الشعراء على نظام القافية الموحدة ، فظهر لون من الشـعر يسـمي (المزدوج) وهو يتألف من شطرين لكل منهما قافية خاصة ، مثـل الأرجـوزة المنسوبة للوليد بن يزيد التي يقول في مطلعها[٢] :

الحمد لله ولى الحمد	**أحمده في يسرنا والجهد**

وقد راج (المزدوج) رواجا كبيرا في الشعر التعليمي والقصصي ، ومـن أمثلته أيضا مزدوجة أبي العتاهية التي سماها (ذات الأمثال) وهي تتـألف مـن أربعة آلاف بيت ، وفيها يقول :

حسبك مما تبتغيه القوت	**ما أكثر القوت لمن يمـوت**
هي المقادير فلمن أو فذر	**إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر**

---

(١) انظر د. أمين على السيد : في علمي العروض والقافية : ص ١٥٤ .

(٢) انظر الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ٥٧/٧ .

وكما نلاحظ فإن كل بيت يتألف من شطرين يستقلان بقافية خاصة ثم يعقبهما البيت التالي الذي يتألف ممن شطرين يستقلان بقافية أخرى تختلف عن قافية البيت الأول وهكذا .

وتطورت المزدوجات إلى المثلثات والمربعات والمخمسات .. الخ .

راج في المشرق والمغرب فن (المسمطات) أو (الشعر المسمط) ، وقد سمي بهذا الاسم (تشبيها بمسمط اللؤلؤ وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حباته ، وكذلك هذا الشعر ، لما كان متفرق القوافي متعقبا بقافية ترده إلى البيت الأول ا

د١=٧٤الذي بنيت عليه القصيدة صار كأنه مسمط متفرق من أشياء متفرقة)[١] .

ومن أمثلة (المسمط المخمس) قول ابن زيدون[٢] :

فقل لزمان قد تولي نعيمه

ورثت على مر الليالي رسومه

وكم رق فيه بالعشي نسيمه

ولاحت لساري الليل فيه نجومه

" عليك من الصب المشوق سلام "

وقد وجدت منذ العصر الجاهلي محاولات لتجزئة القوافي وترصيعها لإثراء الشعر بالموسيقي فمن ذلك قول امرئ القيس[٣] :

كحلاء في برج ، صفراء في نعج   كأنها فضة قد مسها ذهب

---

(١) انظر العمدة لابن رشيق القيرواني : ١/١٥٥ .

(٢) انظر ديوان ابن زيدون : ص : ١٩٤ ، شرح وتحقيق : محمد سيد كيلاني ، ط٣ ، ١٩٥٦م .

(٣) انظر فن التوشيح تأليف : مصطفي عوض الكريم ، ص ٥٠ ، ط بيروت ، ١٩٥٩م .

ومن ذلك أيضا قوله[1] :

أفاد ، فساد ، ووقاد ، فزاد ، وساد ، فجاد ، وعاد ، فأفضل ونجد أمثلة لهذا (الترصع) في قول الخنساء في رثاء أخيها[2] :

جواب قاصية ، جزاز ناصية ، عقاد ألوية ، للجيش جرار ، حلو حلاوته ، فصل مقالته ، فاس حمالته ، للعظم جبار

ونجد أيضا من مظاهر التجديد في القوافي كلف بعض الشعراء بنظم قصائد تقرأ على أكثر من قافية مثل قول أحمد بن سعد المتوفي سنة ٣٢١هـ.

وبلدة ، قطعتها ، بضامر ، خفيدد ، عيرانة ركوب وليلة ، سهرتها ، لزائر، ومسعد ، موصل وجيب ، وبلدة قطعتها

وبلدة قطعتها

وليلة سهرتها

وتقرأ أيضا هكذا :

وبلدة قطعتها بضامر

وليلة سهرتها لزائر

وتقرأ أيضا هكذا :

وبلدة قطعتها بضامر خفيدد

وليلة سهرتها لزائر ومسعد

وكان (الترصيع) من أبرز ظواهر التجديد في القوافي ، فقد اتجه إليه الشعراء كلون من ألوان التنويع والتلوين وإثراء الشعر بالنغم والإيقاع ، وهو نوع من التقطيع في الوزن ، تتجدد به في البيت فقر مسجوعة أو شبه مسجوعة ،

---

(١)انظر السابق : نفس الصفحة .

(٢) انظر الصناعتين لأبى هلال العسكري ، ص ٢٩٩ ، تحقيق على محمد البلجاوى ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، ١٩٥٢م .

أو من جنس واحد في التصريف ، ويبني المسجوع منها على قافية موحدة ، أو على قافيتين إحداهما مستقلة ، والأخرى ملتزمة ، وهو - بعد - نوع من _ (البديع) عرفه الشعر الجاهلي ، واستعمله القدماء في قصد واقتصروا منه على ما جاء في الشعر عفوا ، ثم أكثر منه المحدثون منذ القرن الثاني حتى أتوا بالشعر كله مرصعا ، رغبة في توفير النغم ، وكلفا بالمحسنات اللفظية[١] ، ونمثل للترصيع بقول أبي تمام :

تدبير معتصم ، بالله منتقم ... لله مرتقب ، في الله مرتغب

وابتكر الشعراء أنماطا أخرى من التصريع تختلف فيها أطوال الفقر ، وتلتزم في الأبيات مجتمعة كقول ديك الجن[٢] :

حر الإهاب × وسيمه

بر الإياب × كريمه

محصن النصاب × صميمه

وقد شهد القرن الثاني الهجري ثورة كبري في الأوزان والقوافي وتعدد مظاهر هذه الثورة وقد لاحظ الدكتور محمد مصطفي هدارة أن شعراء القرن الثاني (قد استحدثوا أنواعا جديدة من الموسيقي الشعرية في إطار الوزان القديمة خضوعا لمقتضيات الغناء في ذلك العصر ، وتأثيره العميق في الأوزان والقوافي على السواء)[٣] .

وإذا كان شعراء العصر الجاهلي قد عرفوا التصريع كفن بديعي واستعملوه في قصد ودون إسراف ، فإن شعراء القرن الثاني كلفوا بالتصريع لإثراء الشعر بالموسيقي ، ليس هذا فحسب ، بل نري شاعرا كأبي نواس ينظم قصيدة تتحد

---

(١) انظر في أصول التوشيح د. السيد مصطفي غازي ، ص ٢١-٢٢ ، ط الإسكندرية ، ١٩٧٦م .

(٢) انظر السابق ، ص ٣٤ .

(٣) انظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، د. محمد مصطفي مرارة ، ص ٣٦١ .

قوافيها الداخلية وهذا طبعا بخلاف القافية الموحدة في نهايـــة أبيـــات القصيـــدة ، فيقول[1] :

سلاف دن كشمس دجن	كدمع جفن كخمر عدن
طبيخ شمس كلون ورس	ربيب فرس حليف سجن
رأيت علجا بباطر نجـا	لها توجي ولم يثـــن
حتى تبدت وقد تصـدت	لنا وملت حلـــول دن
فاحت بريح كريح شيح	يوم صبوح وغيم دجـن
يسقيك ساق على اشتياق	إلى تلاق بماء مـــزن
يدير طرفا يعير حتفـــا	إذا تلاقـــــي من التثني

كما نلاحظ أن هناك من شعراء القرن الثاني من قد تحللوا تماما من القوافي في إحدى محاولاتهم للتجديد كما تحللوا من الأوزان في بعض هــــذه المحـــاولات وذلك أن ابن رشيق يذكر مقطوعة لأبي نواس بلا قافية أو على النظام الذي عرف حديثا باسم (الشعر المرسل) ، وهو يقول فيها[2] :

ولقد قلت للمليحة قولي

من بعيد لمن يحبك

إشارة قبله

فأشارت بمعصم ثم قالت

من بعيد خلاف قولي

إشارة لا لا

فتغنيت ساعة ثم إني

قلت للبغل عند ذلك

إشارة امش

---

(١) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٢) انظر العمدة لابن رشيق القيرواني : ٢١٢/١ .

استحدث الشعراء المحدثون فنونا جديدة في الشعر بغرض التخفيف من شروط القافية والانفلات من قيودها وأطلق على هذه الفنون الجديدة الأسماء التالية: " الإزدواج - التشريع - لزوم ما لا يلزم - التسميط - التفويف - التشطير - التخميس - الإجازة " وهذه الأسماء تمثل ألوان التجديد في القافية .

فمن التنويع المنظم للروي في الشعر العربي :

١-الازدواج :

تعريفه : الازدواج هو : الإتيان ببيتين من مشطور بحر معين بقافيتين متحدتين ثم الإتيان ببيتين آخرين بقافيتين جديدتين متحدتين .

مثاله : قول أبي العتاهية في قصيدته المزدوجة المشهورة التي سميت " ذات الأمثال "[١] لأن له فيها أربع آلاف مثل[٢] يقول فيها :

١- حسبك فيما تبتغيه القوت

٢- ما أكثر القوت لمن يموت

٣- الفقر فيما جاوز الكفافا

٤- من اتقي الله رجا وخافا

---

(١) انظر : الهاشمى : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، ص : ١٣٦ ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.

(٢) انظر السابق ، ص ١٣٧ .

فالقافية في البيت الأول والثاني متحدة وهي في الثالث والرابع أيضاً متحدة لكنها مختلفة عن القافية في الأول والثاني . وقد كثر النظم على هذا اللون في كثير من العلوم مثل الألفية والكافية الشافية لابن مالك والوافية لابن الحاجب ونظم الشهاب وصفي الحلي في العروض ومتن الزبد لأحمد بن رسلان في فقه الإمام الشافعي والشاطبية في القراءات وغير ذلك. وقد قبله العلماء فأكثروا منه في نظم القصص الطويلة والحكم والأمثال ومسائل العلوم مما لا يراد به إلا مجرد الضبط لسهولة الحفظ ولم يدخلوا هذا النوع في مسمي القصيدة[١] .

وكل شعر مصرع الأبيات مزدوج سواء أكان على بحر الرجز أم غيره[٢].
وكان التزام التصريع عند العرب شائعاً ببحري الرجز والسريع ويلتزم الشاعر روياً واحداً في كافة أسطر أرجوزته . وعلى ذلك كان رجاز العرب حتى جاء المزدوج ومن أول[٣] شعرائه بشار بن برد وأبو العتاهية ومنه قول أبي العتاهية :

حسبك مما تبتغيه القوت — ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا — من اتقي الله رجا وخافا

وقد لا يقتصر الشاعر في المزدوج على شطرين فيبني قصيدته بناء رباعياً ومنه ما أورده ابن رشيق[٤] في قول الشاعر :

سقي طللاً بحزوي — هزيم الورق أحوى
عهدنا فيه أروي — زمانا ثم أقوي
وأروي لا كنود — ولا فيها صدود
لها طرف صيود — ومبتسم برود
لئن شط المزار — بها ونأت ديار

---

(١) انظر السابق الصفحة نفسها .
(٢) انظر العمدة لابن رشيق : ١/١٨٣ .
(٣) انظر السابق : ١/١٨٠
(٤) انظر السابق : ١/١٨١ .

فقلبي مستطار   وليس له قرار ... الخ

وقد شاع استعمال المزدوج بين المحدثين من الشعراء ولكنه قديم النسبة وقد أورد الدماميني[١] شعرا منه لامرأة من جديس تقول فيه :

لا أحد أذل من جديس   أهكذا يفعل بالعروس

يرضي بها يا لقومي حر   أهدي وقد أعطي وسيق المهر

لخوضه بحر الردي بنفسه   خير من أن يفعل ذا بعرسه

على أن تنويع الروي في الرجز وارد حتى في غير المزدوج ومن ذلك قول الشماخ[٢] :

لم يبق إلا منطق وأطراف   وريطتان وقميص هفهاف

وبعد ذلك بيتين يقول :

لما رأتنا واقفي المطيات   قامت تبدي لي بأصلتيات

وأورد بعد ذلك ثلاثة عشر شطرا على روي (التاء). فصارت قصيدته من مقطعين الأول ستة أشطر على روي (الفاء) والثاني من خمسة عشر شطرا على (التاء). على أن (الرجز) وهو أساس المزدوج فيه حرية واسعة للشاعر حتى قال الدماميني[٣] أنه لا عيوب للشعر في الرجز فلا إقواء فيه ولا إيطاء ولا إكفاء ولا إجازة أو إصراف مما يعاب في غيره . وهذا الرأي من الدماميني يأتي على طرف النقيض من ابن رشيق الذي غالي في تمسكه بفنيات الشعر حتى أجراها على التصريع فقال[٤] " والتصريع يقع فيه من الإقواء والإكفاء والإيطاء والسناد والتضمين ما يقع في القافية فمن الإقواء .. قول بعضهم :

---

(١) انظر الدماميني : العيون الغامزة ، ص ١٨٧ .

(٢) انظر ابن قتيبة : الشعر والشعراء : ٢٧ .

(٣) انظر الدماميني : العيون الغامزة : ١٨٨ .

(٤) انظر العمدة لابن رشيق : ١٧٨/١ .

ما بال عينك منها الماء مهراق   سحافلا غارب منها ولا راقي

وذلك لأن الشاعر رفع الأولى وكسر الثانية وهو عند ابن رشيق إقواء .

٢-التسميط

تعريفه : هو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ثم يأتي بعده بأشطر أربعة من غــير قافيته ثم يذكر شطراً واحداً قافيته من جنس ما ابتدأ به وهكذا ...

مثال : قول الشاعر :

توهمت من هند معالم أطلال   عفا من طول الدهر في الزمن الخالي

مرابع من هند خلت ومصايف   يصيح بمغناها صدي وعــــوازف

وغيرها هوج الرياح العواصف   وكل مسف ثم آخــــــــر رادف

باسحـــم من نــــــــوء   السماكيــــــــن هطـــــال

والمسمطات ثلاثة أنواع أولها : أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ثــم يــأتي بأربعة أقسام على غير قافيته (رويه) . ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما بتدأ بــه وهكذا إلى آخر القصيدة[1] .

ومن ذلك النوع الذي ذكر آنفاً ، وهذا نوع من المسمطات يتكون المقطـــع فيه من سبعة أشطر يتفق الأول والثاني والسابع بحرف روي واحد. بينمــا يــأتي الثالث والرابع والخامس والسادس على روي آخر تتفق فيه هذه الأشطر. والروي المكرر في المسمط يسمي (عمود القصيدة)[2] .

والنوع الثاني من المسمطات هو أن يكون كل مقطع من خمسة أشطر يتحد الروي في الأربعة الأولى ويختلف في الخامس . على أن يلتزم الشاعر بـــالروي الخامس في كل مقطع من مقاطع قصيدته . ومن ذلك قول ابن زيدون[3]

تنشق من عرف الصبا ما تنشقا

---

(١) انظر العمدة لابن رشيق : ١٧٨/١ .

(٢) انظر السابق : ١٨٠/١

(٣) انظر ديوان ابن زيدون : ٤٣ .

وعاوده ذكر الصبا فتشوقا

وما زال لمع البرق لما تألقا

يهيب بدمع العين حتى تدفقا

وهل يملك الدمع المشوق المصبأ

وهذا من قصيدة لابن زيدون مكونة من عشرين مقطعا ختم كل مقطع بشطر على روي الهمزة بينما الأشطر الأربعة الأولى تأخذ في كل مرة رويا تتحد فيه. وقد روي من هذا النوع مقطع لامرئ القيس جاء على هذا النمط رواه له الجوهري وابن منظور وابن برى[1] .

وفي هذا النوع من المسمطات قد يقتصر الشاعر على أربعة أشطر في كل مقطع بدلاً من خمسة . يلتزم الشاعر بروي واحد في الثلاثة الأولى ويختمها بروي آخر في الرابع يكرره في نهاية كل مقطع . وقد وردت على ذلك أبيات في العمدة منها[2] :

خيال هاج لي شجنا

فبت مكابدا حزنا

عميد القلب مرتهنا

بذكر اللهو والطرب

سبتني ظبية عطل

كأن رضابها عسل

ينوء بخصرها كفل

ثقيل روادف الحقب

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص : ١٩٥ ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، ١٩٥٩م .

(٢) انظر العمدة ١٧٩/١ .

والنوع الثالث من المسمطات هو نوع يجمع بين النهج الشائع للقصيدة العربية وبين النوع الثاني من المسمطات المذكور آنفاً . ومنه قول خالد القناص في قصيدة منها[١] :

لقد أنكرت عيني منازل جيران

كأسطار رق ناهج خلق فاني

توهمتها من بعد عشرين هجة

فما استبين الدار إلا بعرفان

ويستمر الشاعر مطلقاً الأشطر الأولى من أبياته وملتزماً في الأخيرة بروي (النون) ثم يعقب ذلك بهذا المسمط :

وما نطقت واستجمعت حين كلمت

وما رجعت قولا وما أن تر مرت

وكان شفائي عندها لو تكلمت

إلى ولو كانت أشارت وسلمت

ولكنها ضنت على بتبيان

والذي نلاحظه هنا أن النصوص المروية في المسمطات جاءت في غالبها على وزن البحر الطويل مما يؤكد تأثر الشعراء بما نسب لامرئ القيس منها إذ إن مسمطيه جاءا على هذا الوزن كما أن الأنواع التي رويت من المسمطات لم تخرج في نظامها عن النظامين اللذين جاء عليهما مسمطا امرئ القيس وهذا تأكيد آخر على تأثر الشعراء ومجاراتهم لهذين المسمطين . وقد لا يقلقنا كثيراً ما ورد عن بعض الدارسين من شك[٢] في صحة نسبة المسمطات إلى امرئ القيس لأن المسمطات المروية هي شعر عربي سواء أكان قائله امرؤ القيس أم سواه وتأثيرها في الشعراء واضح وملموس كما أن هناك علماء أجلاء رووها لامرئ

---

(١) انظر السابق .

(٢) انظر العمدة لابن رشيق : ١٨٢/١ .

القيس مثل الجوهري العالم اللغوي الجليل وهو حجة فيما يقول وجاراه في ذلك ابن منظور وابن بري[١] .

٣-التخميس :

تعريفه : هو أن يقدم الشاعر ثلاثة أشطر على شطري بيت لشاعر آخر فيصير مجموع الأشطر حينئذ خمسة أشطر . ولهذا سمى هذا النوع تخميساً .

مثاله : قال الشاعر :

هي الدنيا تقول لساكينها حذار حذار من بطشي وفتكي

فلا يغرركم منى ابتسام فقولي مضحك والفعل مبكي

وقد جاء تخميس البيت الأول على الوجه التالي :

دع الدنيا الدنية مع بنيها وطلقها الثلاث وكن بنيها

ألم ينبيك ما قد قيل فيها هي الدنيا تقول لساكنيها

حذار حذار من بطشي وفتكي

وجاء تخميس البيت الثاني على الوجه التالي :

فلم يسمع لها فيهم كلام وتاهوا في محبتها وهاموا

وكم نصحت وقالت يا نيام فلا يغرركم مني ابتسام

فقولي مضحك والفعل مبكي

وذكر ابن رشيق[٢] نوعاً من الشعر يتنوع رويه سماه المخمس وهو أن يؤتي بخمسة أقسام على روي ثم بخمسة أخرى في وزنها على روي آخر غير السابق ولكن ابن رشيق لم يأت بمثال على ما يقول . وورد ذكر المخمس أيضاً عند الدكتور إبراهيم أنيس ولكنه يمثل له بأمثلة من الشعر الحديث ولا يذكر شيئاً

---

(١) انظر د. عبد الله محمد الغزامي ، الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي الحديث) ، ص ١٣٠ .

(٢) انظر العمدة لابن رشيق ١ /١٨٠ .

من القديم ولكنه ألحق بالمخمس نوعاً آخر قال عنه[1] أنه " الذي تتكرر فيه قافية الشطر الخامس من كل قسم من أقسام المقطوعة " ومثل له بقول حافظ إبراهيم :

أشمس الملك أم شمس النهار

هوت أم تلك مالكة البحار

فطرف الغرب بالعبرات جاري

وعين اليم تنظر للبخار

بنظرة واجد قلق الرجاء

وفيه يتكرر روي الهمزة في الشطر الخامس من كل مقطع وهذا المسمط نفسه بأحد نوعيه المذكورين آنفا ومنه مسمط لامرئ القيس وآخر لابن زيدون . ويكون بذلك مسمطاً لا مخمساً[2] .

٤-التشريع :

تعريفه : هو بناء البيت على قافيتين يصح المعني ويقبل عند كل قافية منهما .

مثاله : قول الحريري :

يا خاطب الدنيا الدينة أنـــها　　　شرك الردي وقرارة الأكدار

دار متى ما أضحكت في يومها　　　أبكـــت غدا تباً لها من دار

البيت الأول فيه قافيتان يصح المعني عند الوقف على كل منهما : الأولى قوله " الردى " والثانية قوله " الأكدار " : والبيت الثاني فيه قافيتان وهما : " غدا " و " دار " تقول فيهما :

يا خاطب الدنيا الدني　　　ية انها شرك الردي

دار متى ما أضحكت　　　في يومها أبكت غدا

(١) انظر موسيقى الشعر : د. إبراهيم أنيس ، ص : ٢٨٦ .

(٢) انظر د. عبد الله محمد الغزامي : الصوت القديم الجديد ، ص ١٣٣ .

٥- لزوم ما لا يلزم :

تعريفه : هو : أن يجئ قبل حرف الروي ما ليس بلازم كالتزام حــرف وحركــة أو أحدهما يحصل الروي بدونهما.

مثاله :

سأشكر عمراً ما تراخت منيتي أيادي لم تمنن وإن هـــي جلت

فتي غير محجوب عن صديقه ولا مظهر الشكوى إذا النعل زلت

رأي خلتي من حيث يخفي مكانها فكانت قذي عينيه حتى تجـــلت

٦- التفويف :

تعريفه : هو " الإتيان بمعان شتى في جملة من الكلام منفصلة عن جملة أخـــرى منه مع تساوي الجمل في الوزن " .

مثاله : قول بديع الزمان :

يكاد يجيبك صوت الغيث منسكبا

لو كان طلق المحيا يمطر الذهبا

والدهر لو لم يخن والشمس لو نطقت

والليث لو لم يصد والبحر لو عذبا

٧- التشطير :

تعريفه : هو " أن يقصد الشاعر إلى أبيات شاعر آخر فيضيف إلى كل شطر مــن أبيات غيره شطراً من عنده قد يكون صدراً لعجز غيره أو عجزاً لصدر غيره " .

مثاله : قال الشاعر :

رأيت خيال الظل أكبر عبــــرة لمن هو في علم الحقيقة راقي

شخوص وأشباح تمر وتنقضي وتفني جميعاً والمحرك باقـــي

وجاء تشطير هذين البيتين على الوجه التالي :

رأيت خيال الظل أكبر عبرة (يلوح بها معني الكلام لأحداقي)

(وفي كل موجود على الحق آية) لمن هو في علم الحقيقة راقي
شخوص وأشباح تمر وتنقضـــي (وليس لها مما قضي الله من واقي)
(لها حركات ثم تبدو ســكونهتا) وتفني جميعاً والمرحك باقي

٨- **الإجازة :**

تعريفها : هي : أن يكمل الشاعر شطر بيت لشاعر آخر أو أن يأتي الشاعر ببيت على نمط بيت لشاعر آخر ويكون الوزن واحداً ويكون المعني متمماً .

مثالها : حكى أن أبا نواس قال أمام عدد من الشعراء :

-عذب الماء وطابا -

ثم قال : أجيزوا قولى . فقال أبو العتاهية تكميلاً لشطر أبى نواس السابق :

-حبذا الماء شرابا -

وعلى هذا يكون البيت من الشعر لشاعرين صدره لأبي نواس وعجزه لأبي العتاهية وذلك يحدث فيما يسمي بالإجازة على النحو المتقدم .

وقد يجاز البيت ببيت آخر فقد أجاز " أحمد بن يوسف " الشـــاعر البيت التالي :

أناس مضوا كانوا إذا ذكر الألى ضموا قبلهم صلوا عليهم وسلموا

فقال الشاعر في إجازة هذا البيت :

وما نحن إلا مثلهم غير أننا أقمنا قليلاً بعدهم وتقدموا

بهذا تكون قد عرفت شيئاً عن ألوان التجديد فـــي القافيـــة والمصطلحـــات العروضية المتصلة بهذه الألوان وهي : الازدواج والتسميط والتخميس والتشـــريع ولزوم ما لا يلزم والتفويف والتشطير والإجازة[١] .

---

(١)انظر ميزان الشعر العربي في العروض والقافية د. الســـيد محمـــد عبـــد المقصـــود ، ص٢١٦ ، ط١ ، ١٩٩١م ، بمصر .

" ويرى يوهان فك أن وجود قافية مصرعة في داخل البيت وقافية متحـــدة في جميع الأبيات في القصيدة يعد تجديداً في النظام الموسيقي للقصيدة العربية فـي القرن الثاني "[١] وأورد د . هدارة نماذج من هذا النوع منها القصيدة المنسوبة إلى حماد الرواية ومنها قوله :

خلاف الحلول بتلك الطلول   وسحب الذيول بذاك المقام

وأبيات متفرقة لأبي الشيص في إحدى قصائده تجرى على هذا النسـق وإن كان تكرار القافية في الشطر الأول فحسب يقول :

أحم الجناح شديد الصياح   يبكي بعينين لا تهملان

جرور الإزار خليع العذار   عليَّ لعهد الصبا بردتان

وفي ديوان أبي نواس مقطعة كاملة توجد فيها قواف داخلية متحـــدة غـير القافية الموحدة الموجودة في أواخر الأبيات وهي التي يقول فيها واصفاً الخمر :

سلاف دن كشمس دجن   كدمع جفن كخمر عـدن

طبيخ شمس كلون ورس   ربيب فرس حليق سجن

رأيت علجاً بياطر نجـــا   لها توجي ولم يثـــن

حتى تبدت وقد تصـــدت   لنا وملت حلـــول دن

فاحت بريح كريح شيـــح   يوم صبوح وغيم دجن

يسقيك ساق على اشتياقٍ   إلى تلاق بماء مـــزن

يدير طرفاً يعير حتـــفاً   إذا تكفي من التثنـــي

يقول د . هدارة " وإذا صحت نسبة هذه الأبيات لكان معني ذلك أن شـعراء القرن الثاني كانوا يستحدثون أنواعاً جديدة من الموســيقي الشــعرية فــي إطــار الأوزان القديمة خضوعاً لمقتضيات الغناء في ذلك العصر وتأثيره العميــق فــي الأوزان والقوافي على السواء .

---

(١)انظر د. محمد مصطفي هوارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثـــاني الــهجري ، ص٥٣٨ .

وأبو نواس ليس وحده الذي نجد عنده هذا النوع فأبو الشيص وحماد الرواية قد ظهر عندهما "[1] وأبو العتاهية أيضاً استعمل في بعض الأحيان هذه الموسيقى الداخلية في شعره مثل قوله :

وذوو المنابر والعساكر	والدساكر والخصائر والمدائن والقرى
وذو المناكب والكتائب	والنجائب والمراتب والمناصب في العلى

وهناك بعض الشعراء يستحدثون هذه الموسيقى الداخلية في الأبيات لا عن طريق وجود قواف داخلية ولكن بإيجاد جمل متناسقة من الناحية الموسيقية كما نرى في أبيات على بن الجهم :

أما ترى اليوم ما أحلى شمائله	صحو وغيم وإبراق وإرعاد
كأنه أنت يا من لا شبيه له	وصل وهجر وتقريب وإبعاد
واشرب على الروض إذ لاحت زخارفه	زهر ونور وأوراق وأوراد
كأنما يومنا فعل الحبيب بنا	بذل ونجل وإبعاد وميعاد
وليس يذهب عني كل فعلكم	غى ورشد وإصلاح وإفساد[2]

ولمسلم قصيدته المشهورة التي خرج بها على أحكام العروض :

يا أيها المعمود	قد شفك الصدود[3]

ومن تناسق الموسيقى الداخلية ظاهرة الترصيع

والترصيع عند علماء البلاغة هو " أن يتوخى فيها تصبير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو جنس واحد في التصريف "[4] ، كما يقول قدامة الذي عرفه تعريفاً آخر بقوله : فالترصيع أن تكون الألفاظ متساوية البناء ، متفقة ، وسليمة الانتهاء من عيب الاشتباه ، وشين التعسف والاستكراه ، يتوخى في كل

---

(١)انظر السابق : ص ٥٤٧ .

(٢) انظر السابق ص : ٥٤٨ .

(٣) انظر د. محمد عبد المنعم خفاجة (القصيدة العربية في عهد الخليل بن أحمد) مجلة المعرفة ، عدد ١٩٦٤/٣٢ .

(٤) انظر نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، ص : ٤٠ .

جزئين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانهما في الوزن ، ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف[1] وهناك تعريفات أخرى للترصيع منها ما قاله أبو هلال العسكري : " هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً[2] وما قاله ابن سنان الخفاجي : " وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الجزاء في البيت المنظوم ، أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة ، وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلي.

وأشار الباقلاني إلى ضرب من الترصيع يمسي " المضارعة " كقول الخنساء :

حامى الحقيقة محمود الخليقة مهـ ـدى الطريقة ، نفاع وضرار

جواب قاصية جزاز ناصية عقاد ألوية للخيل جرار[3]

ومن الأبيات التي ذكرها علماء البلاغة على أنها مشاهد للترصيع في الشعر قول أبي صخر الهذلى :

وتلك هيكلة خود مبتلة

صفراء رعبلة في منصب سنم

عذب مقبلها جدل مخلخلها

كالرعص أسفلها مخصوبة القدم

سود ذوائبها بيض ترائبها

محصن ضرائبها صيغت على الكرم

سمح خلائقها درم مرافقها

يروى معانقها من بارد شبم

---

(١)انظر علم الجمال اللغوي د. محمود سليمان ياقوت ، ص ٢٣١ ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٥م.

(٢) انظر سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ، ص ٢٢٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٣٥٠هـ ، ١٩٣٢م .

(٣)انظر إعجاز القرآن للباقلاني ، ص ١٤٦ ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م.

كان معتقة في الدن مغلقة

صفرا مصفقة من رابئ رذم

شيبت بموهبة من رأس مرقبة

جرداء مهيبة في حالق شمم

ولعله من المفيد الإشارة إلى أن ابن الأثير قد توقف أمام الترصيع وعرفه بقوله : " هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية[1] . ، ولكنه نفى أن يكون الترصيع في الكتاب الكريم لما فيه من زيادة في التكلف ، وقال إنه قليل في الشعر ، وإذا جئ به فيه لم يكن عليه محصن الطلاوة التي تكون إذا جئ به في الكلام المنثورة ، ومن ذلك قوله بعضهم :

فمكارم أوليتها متبرعا وجرائم ألغيتها متورعا

فـ " مكارم " بإزاء " جرائم " ، و " أوليتها " بإزاء " ألغيتها " ، و " متبرعا " بإزاء " متورعا " .

ولكن بعض علماء البلاغة أشار بوقوع الترصيع في القرآن الكريم ، واستشهدوا على ذلك بقوله تعالى : (إن إلينا إيابهم . ثم إن علينا حسابهم)[2] . ومن أولئك ابن منقذ والرازي والسكاكي[3]

ومن ائتلاف اللفظ مع الوزن : قال قدامة : " وهو أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت ، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها ، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال المؤلفة منها ، وهي الأقوال ، على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى

---

(١)انظر المثل السائر لابن الأثير : ٢٦٤/١ ، قدمه وحققه أحمد الحوفى وبدوى طبانة ، القاهرة ، ١٩٦٠م.

(٢) انظر سورة الغاشية ٢٥-٢٦ .

(٣)انظر الطراز ليحيى بن حمزة العلوي : ٣٧٣/٢ ، القاهرة ، ١٩١٤م.

تأخير ما يجب تقديمه ، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها ، ولا اضطر أيضا إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعني بها ، بل يكون الموصوف مقدما والصفة مقولة عليها .. ومن هذا الباب أيضاً ألا يكون الوزن قد اضطر إلى إدخال معني ليس الغرض في الشعر محتاجاً إليه ، حتى إنه إذا حذف لم تنقص الدلالة لحذفه ، أو إسقاط معني لا يتم الغرض المقصود إلا به ، حتى إن فقد قد أثر في الشعر تأثيراً بان موقعه "[١] . ولم يأت قدامة بأمثلة لائتلاف اللفظ مع الوزن ؛ لأن كل شعر سليم يعد مثالاً لذلك .

ائتلاف المعنى والوزن : قال قدامة : " أن تكون المعاني تامة مستوفاة ، لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب ، ولا إلى الزيادة فيها عليه ، وأن تكون المعاني أيضاً مواجهة للغرض لم تمتنع من ذلك ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته "[٢] .

ولم يأت قدامه بأمثلة لائتلاف المعني والوزن أيضاً ، لأن كل شعر سليم يعد مثالاً لذلك[٣] .

وقديماً جدد الأندلسيون في أوزان الشعر المعروفة ، وأبدعوا ما يسمى بالموشحات. وهي إلى حد كبير تعد ثورة في أوزان الشعر العربي القديم وقوافيه . وازدهرت هذه الموشحات حوالي ثلاثة قرون ثم طمس رسمها[٤] .

ومن الأشكال الموسيقية في الشعر الحديث شكل " الموشحة " . وفي هذا الشكل خروج كلى على وحدة البيت الموسيقية المتكررة . من ذلك قول الشاعر نعمة الحاج :

---

(١) انظر نقد الشعر لقدامة بن جعفر : ١٦٦ .

(٢) انظر السابق : ١٦٦ وما بعدها .

(٣) انظر علم الجمال اللغوي (المعاني - البيان - البديع) د. محمود سليمان ياقوت ، ص٢٣٣ .

(٤) انظر موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس ، ص ٢٣٢ .

يا حمامات الحمى هجتن بي　　　　كامن الشوق ونيران الجوى

ذهب العمر وولى مسرعا

والصبا هيهات لي أن يرجعا

أيكون العمر إلا موجعا

بعد هذاك الزمان الطيب　　　　زمن اللهو ولذات الهوى

غير أن هذا الشكل بدوره ، برغم ما فيه من تلوين داخلي ، قد استبدل بوحدة البيت الموسيقية وحدة جديدة كل ما تمتاز به التنويع في القوافي الداخلية .

فما يزال كل شطر من الشطرات السبع المكونة لهذه الوحدة يتساوى في وزنه مع الشطرات الأخرى . ثم يلتزم الشاعر بعد ذلك النظام الذي اتبعه في تشكيل عناصر هذه الوحدة في الوحدات الأخرى التي تتكون منها القصيدة .

وفي هذا الاتجاه ، ومع إدخال مزيد من التنويع في الوحدة الموسيقية نقرأ في قصيدة " سحر صوت " للشاعر حسن كامل الصيرفي :

إن غرد البلبل　　　　في هدأة الأسداف

وصفق المجداف

في صفحة الجدول

فصوتك المرسل　　　　أنغامه أطياف

تطوف في دل

في مرقص الليل

كشرد الأحلام　　　　براقة الأجسام

من عالم الوهم

قيثارة توحى　　　　من صوتها العذب

معاني الحب

بسرها بوحى

للقلب والروح　　　　يا نغمة الغيب

في مسمعى ظلى

وجمعى حولى

عرائس الإلهام بساحر النغام

في ساعة الحلم

فرغم تماوج النغم نتيجة لتوزيع القافية ما يزال الشاعر يرتبط بترتيب معين لبعض القوافي يكرره في كل وحدة ارتباطاً يذكرنا بنظرية " القفل " في الموشحة الأندلسية . وبعد ذلك ما تزال القصيدة مجموعة من الشطرات المقيسة على الوزن والمتساوية .

وفي كل هذه المحاولات لا نستطيع أن نقول إن الشاعر كان يقوم بحق بعملية تشكيل أصيلة لموسيقى قصيدته . وقصارى ما يمكن أن نسلم به هو أن الشعراء أحسوا بوطأة الموسيقى الشعرية على أنفسهم أحسوا أن مشاعرهم ووجداناتهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشتقاتها، وأنهم في حاجة - كما يعبروا عن الموسيقى التي تنغمها مشاعرهم المختلفة - إلى شيء من التخفف - إلى شيء من التعديل في الفلسفة الجمالية التي تسند تلك القوالب الموسيقية القديمة . غير أن استقرار تلك الفلسفة الجمالية في ضمائر الشعراء لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدي وما نظموا على نسقه حالت دون الخروج الحقيقي على تلك القوالب ، الخروج الذي يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري[١] .

ومن مظاهر موسيقى الحشو أن تعزز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقاً من مثال إلى آخر ، فتتوفر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة ، كما تتوفر في بيتين متتاليين او أكثر . وهذا النوع من القافية الداخلية لا

---

(١)انظر د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ص ٨٥ ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨١م .

يخضع لأشكال معينة ، ومن الصعب أن نحدد لتنوعها صلة بالدلالات المختلفة ، ولكنها قد تلعب دوراً في إبراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقى .

على أن هذا الضرب من التوشيح قلما كانت قافيته مستوحاة من القافية العامة[1] فالشاعر يميل عادة إلى تعزيز القافية العامة بقافية داخلية مغايرة .

ولا نلمس للقافية الداخلية المحصورة في البيت الواحد أثراً في الدلالة مباشراً . فالبيت الشعرى في هذه الحالة هو في القصيدة بمثابة الخرجة الموسيقية المجردة ليست لها طاقة لتميز قسماً من أقسامها بمنحني دلالي خاص ، كما في :

وأبصرت إسكندراً في الملا قشيب العلا في الشباب النظر[2]

بين الرفارف والمشارف والزخارف والحرير[3]

دع الجنود والبنود والوفود المحضرة

أين الأمير والقصور ، والبدور المخدرة[4]

بخلاف مجموعة الأبيات التي تشترك في القافية الداخلية ، فإنها تكتسب شحنة دلالية خاصة تساعد على تبين مدلول الأبيات بأكثر وضوحاً .

نستشهد على ذلك بالمثالين التاليين:

المثال الأول :

بأبي وروحي الناعمات الغيدا

الباسمات عن اليتيم نضيدا

الرانيات بكل أحور فاتر

يذر الخلى من القلوب عميدا

---

(١)انظر ديوان الشوقيات أحمد شوقي ، بيروت ، د. ت .

(٢) انظر السابق جـ١/ ١٣٢ ، ٣٥

(٣)انظر السابق ص ١١٩ ، ١٦ .

(٤) انظر السابق جـ٣/٨٨ .

الراويات من السلاف محاجرا

الناهلات سوالفاً وخدودا

اللاعبات على النسيم غدائرا

الراتعات مع النسيم قدودا[1]

فقد جرت القافية الداخلية (ات) في الأبيات السابقة للإلحاح على الموصوف: النساء في سياق النسيب بمقتضى ورودها في صيغ متكررة معبرة عن المؤنث ، والملاحظ أن البيتين الثالث والرابع يخضعان لتقطيع رباعي خاص تظهر في آخرهما قافية داخلية جديدة (را) جعلتهما مرصعين .

المثال الثاني :

٨- المترعات من النعيم ،	**الراويات من السرور**
٩- العاثرات من الدلا	**ل ، الناهضات من الغرور**
١٠- الآمرات على الولا	**ة ، الناهيات على الصدور**
١١- الناعمات ، الطيبا	**ت العرف ، امثال الزهور**
١٢- الذاهلات ، عن الزما	**ن بنشوة العيش النضير**
١٣- المشرفات ـ وما انتقلـ	**ـن ـ على الممالك والبحور**[2]

والملاحظ في هذا الشاهد ورود القافية الداخلية في أطر دلالية تشترك في الصيغة نفسها هي صيغة جمع المؤنث السالم ، وتدرجها تدرجاً تنازلياً الثراء الكبير والتوازن إلى المستوى العادي القارّ في بقية أبيات القصيدة ، ذلك أننا نلاحظ :

- التزام قافية داخلية في موطنين متوازيين من الصدر والعجز من الأبيات ٨ ، ٩ ، ١٠ .
- تأخر قافية العجز من وسطه إلى صدراته في بيت ١١ .

---

(١) انظر السابق جـ١/١٠٩ .

(٢) انظر السابق .

- ذهاب القافية من عجزي بيتي ١٢ ، ١٣ وبقاءها في صدريهما فحسب .
- اضمحلالها تماماً بداية من بيت ١٤ .

وقد كانت لهذه القافية الداخلية وظيفة الإلحاح على الموصوف ، الأوانس المرثيات وتصوير اندثارهن بنزعة هذه القافية إلى الاندثار[١] .

ومن أشهر ما استحدث غير ما تقدم ما خرج عن نظم البحور المعروفة إلى أوزان معلومة إلا أنها مع ذلك تراعي قواعد العربية :

الدوبيت : وهو وزن فارسي نسج العرب على منواله ، ولا يجوز فيه اللحن مطلقاً، ويسميه الفرس الرباعي لاشتماله على أربعة أشطر ، وله خمسة أنواع أولها : الرباعي المعرج ومثاله :

يا من هجر المحب عمداً وسلا ورماه على اللظي قتيلاً وسلا
ما القول إذا سئلت عن قتله يا قاتله بأي ذنب قتلا

على وزن " فعلن " بسكون العين " متفاعلن " بتحريك التاء " فعولن فعلن " بتحريك العين ، ويشترط فيه ان يكون النصف الأول من البيت الثاني مخالفاً للأشطر الباقية في القافية والثلاثة الأخرى على قافية واحدة . وثانيها : الرابعيس الخالص ومثاله :

أهوى رشا بلحظة كلمنا رمزاً وبسيف لحظة كلمنا
لو كان من الغرام قد سلمنا ما كان له بيده سلمنا

ويشترط فيه أن يكون شطرا كل بيت مختومين بكلمتين بينهما الجناس .

ثالثها : الرباعي الممنطق ومثاله :

قد قد مهجتي غرامي ونشر والقلب ملك
من كان يراك قال ما أنت بشر بل أنت ملك

---

(١)انظر خصائص الأسلوب في الشوقيات ، د. محمد الهادي الطرابلسي ، ص٨١ ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، ١٩٨١م.

ويشترط فيه أن يكون الشطر الأول من كل بيت كامل الوزن والثاني مركباً من " فعلن " بسكون العين والنون و " فعلن " بتحريك العين وسكون النون وأن يكون بين كل شطر وما تحته الجناس التام أو غيره .

ورابعها : الرباعي المرفل ومثاله :

بدر إذا رأته شمس الأفق كسفت ورقي في يوم أحد

عوذت جماله برب الفلق وبما خلق من كل أحد

ويشترك فيه وزن الرباعي الممنطق السابق مع اشتراط الجناس وأن يكون له جزء ثالث فيكون البيت مركباً من ثلاث فقرات .

وخامسها : الرباعي المردوف : مثاله :

يا مرسلا للأنام جاها وحمى

ها أنت لنا عزا وهدى في أي مدد

يا أفضل من مشى بأرض وسما

يا شافعاً في الحشر غداً غوثاً ومدد

ويشترط فيه ما يشترط في سابقه ويستحسن فيه التزام الجناسات مع زيادة جزء رابع فيكون كالبيت مركباً من أربع فقر[1] .

ويعلق د. إبراهيم أنيس على الدوبيت بقوله " والحق أن هذا الوزن لم يشع شيوعاً كافياً في اللغة العربية حتى يصبح مألوفاً بين الناس ، بل لم يرو أن شاعراً مشهوراً قد اختصه بنصيب وافر من شعره . ولهذا لم ترو له إلا مقطوعات قصيرة قليلى ، وأغلب الظن أن الناظمين قد حاولوها للتفكه وإظهار البراعة والمهارة في النظم من أي وزن حتى ولو كان أجنبياً عن أوازن الشعر العربي .

ولهذا لم يلبث أن اندثر فيما اندثر من أوزان غير مألوفة ، ولا شائعة ، إذ لا تستسيغه الأذن العربية ولا تستريح إليه. أما ما في الدوبيت من تنويع للقافية فقد استعمله المتأخرون من الشعراء لكن في وزن عربي معروف فالشعراء من العرب

---

(١)انظر ميزان الذهب : السيد أحمد الهاشمي ، ص ١٤٧ ، القاهرة ، د. ت .

قد ألقوا نظام القافية في الدوبيت ولم يألفوا وزنه فاستعارتهم مقصورة على نظام القافية دون الوزن "[١] .

وقد مر بنا ضرب من التجديد في القافية ، بل وفي الإطار التقليدي للقصيدة العربية ، وفيما سبقها من محاولات كالمسمط ، والمزدوج ، والمثلثة والمربعة ، والمخمس ، والدوبيت ، والبند ، والرجز المستدير .

ولاشك أن هذه المحاولات كانت هي الركيزة الأساسية للتجديد عند الشعراء العرب ، وإن تأثر بعضهم بالشعر الأوربي ، لكن هذا التأثر كان محدوداً في إطار ضرورة التنويع فقط ، فلم ينقل هؤلاء إيقاعاً أوربياً ، أو بحراً من بحور الشعر الأوربي ، وإنما هم تأثروا به فقط ، ورأوا ضرورة أن يتحرر الشعر العربي من وحدة القافية ، ثم نظروا إلى التجارب القديمة فقلدوها ، وقد نجحوا في ذلك إلى حد كبير ، فلكل لغة قوانينها الخاصة التي تحكمها .

يقول العقاد : " كانت أوزان الشعر في الجاهلية قليلة البحور وكانت القصيدة الواحدة قليلة الأبيات "[٢] .

ثم تعددت البحور ومجزوءاتها وتضاعف عدد الأبيات في القصيدة الواحدة ، وطرأ التنوع على القافية في الرجز ثم في التسميط والتوشيح ثم انتهينا إلى الشعر مرسلاً أو مطلقاً " على الطريقة الأوربية .

ومما جاء مرسلاً من الشعر وهو الذي التزم فيها الشاعر بالوزن دون القافية ما قاله عبد الرحمن شكري ومنه[٣] :

خليلي والإخاء إلى صفاء ... إذا لم يغذه الشوق الصحيح

يقولون الصحاب ثمار صدق ... وقد نبلو المرارة في الثمار

شكوت إلى الزمان بنى إخائي ... فجاء بك الزمان كما أريد

---

(١) انظر د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص ٢١٣ .

(٢) انظر أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، عباس محمود العقاد ، ص ١٠٩ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧م .

(٣) انظر السابق ص : ١٠٨ .

ولاشك أن اختلاف نوع القافية ووحدة الروي أفقد الأبيات تماسكها .

وقد كان الرعيل الأول من الشعراء والنقاد حذرين في محاولاتهم التجديدية خوف أن تنقلب الحرية في الإبداع إلى فوضى ، فنجد جميل صدقي الزهاوي الذي جرب النظم بغير قافية يقول : " ولا أري مانعاً من تغيير القافية بعد كل بضعة أبيات من القصيدة عند الانتقال من فصل إلى آخر ، كما فعلت في عدة قصائد ، لا دفعاً لملل السامع من سماع القافية في كل بيت ، كما يدعى بعضهم فتلك حجة من يعجز عن إجادتها وإلا لمل الناظر وجوه الناس لوجود إلف بارز في وسط كل وجه ، بل إراحة للشاعر من كد الذهن لوجدانها ، فإن الإتيان بها متمكنة ليس في قدرة كل شاعر "[١] .

ويقول العقاد موضحاً رأيه في حركة التجديد في الشعر " والذي نعتقده أو نشعر به ، أن تنويع القوافي للشعر العربي خير من إرساله بغير قافية وأنه يقبل التنويع في أوزان المصاريع والمقطوعات على أسلوب الموشحات ، فيتسع للمعاني المختلفة والموضوعات المطولة ولا ينفصل عن الموسيقية التي نشأ فيها ودرج عليها "[٢] .

ولا شك أن هذا الرأي كان هو الحل الذي يراه أكثر النقاد والشعراء سبيلاً للخروج بالشعر العربي من التيار الذي يري تحريره من الوزن والقافية .

وقد اتبع الشعراء في عصر النهضة الأسلوب الذي اتبعه شعراء العصور المتأخرة حيث كانوا يتناولون القصائد المشهورة فيخمسونها . ومن الذين سبقوا إلى ذلك صفي الدين الحلى في تخميسه للامية السموءل وقد نهج رفاعة الطهطاوى هذا النهج فخمس قصيدة البرعي في مدح الرسول والتي يقول في مطلعها[٣] :

---

(١)انظر السابق : ص ١٠٨ .

(٢) انظر العقاد (دراسة في المذاهب الأدبية والاجتماعية) ص٤٢ ، مكتبة غريب بمصر ، د. ت .

(٣) انظر ديوان رفاعة الطهطاوى ص١٣٦ ، جمع ودراسة د. طه وادى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٤م .

خل الغرام لصب دمعه دمه حيران توجده الذكري وتعرمه

فاقنع له بعلاقات علقن به لو اطلعت عليها كنت ترحمه

يقول رفاعة الطهطاوى في تخميسه لهذه القصيدة[١] :

تبدي الغرام وأهل العشق تكتمه وتدعيه جدالاً من يسلمه

ما هكذا الحب يا من ليس يفهمه " خل الغرام لصب دمعه دمه

حيران توجده الذكري وتعدمه "

دع قلبه في اشتغال من تقلبه ولبه في اشتعال من تلهبه

واصنع جميل فعال في تجنبه واقنع له بعلاقات علقن به

لو اطلعت عليه كنت ترحمه

فؤاده في الحمي مسعى جآذره وفي نجوم السما مرعى نواظره

فيا عذولاً سعى في لوم عاذره عذلته حين لم تنظر بناظره

ولا علمت الذي في الحب يعلمه

وتسير القصيدة المخمسة على هذا النمط ، وقد جاء الشاعر ببيت كامل ثم شطر يتحد مع الشطرين الأولين في القافية ، ثم جاء بالشطر الأول من المطلع المصرع ليكون الشطر الثاني في البيت الثاني أما الشطر الثاني فإنه يأتي منفرداً بعد البيتين الكاملين أو بعد الأشطار الأربعة .

أما فيما عدا المطلع فإن الشاعر يأتي ببيتين على قافية الشطر الأول نفسه للبيت التالي على الترتيب ، ثم يختم البيتين بالشطر الثاني الذي يشبه القفل في الموشحة ، فكل بيت من القصيدة يمثل الشطر الرابع والخامس من المخمسة[٢] .

وضارعت الأوزان في ذلك القوافي فنص حازم القرطاجني على وضع الأندلسيين لبحر جديد مركب وثانيها وثالها متشافعان خماسيان ، وذلك هو : مستفعلن فاعلن فاعلن ومثل بقول القائل :

---

(١) انظر السابق ص ١٢٦ .

(٢) انظر د. حسنى عبد الجليل يوسف ، موسيقى الشعر العربي (ظواهر التجديد) ، ص٦٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م.

أقصر عن لومى اللائم لما دري أنني هائم[1]

ولم يضع لهذا البحر اسما . والجوهري استخرج هذه الصورة نفسها من مخلع البسيط بطي العروض والضرب (مفعولن تصبح مفعلن ، فتنقل إلى فاعلن).

عد حازم الوزن الذي يضارع مخلع البسيط ، مما انتهي بـ (فعولن) عروضاً وضرباً عروض مستقل بنفسه مركب من جزأين تساعيين هما (مستفعلاتن) (مستفعلاتن) ، وشاهده عنده قول بعض الأندلسيين :

وحى عنى إن فزت حياً أمضي مواضيهم الجفون[2]

وقد اصطلح على تسميته بـ (اللاحق)[3]. ولاحظ أن الشعراء " كأنهم يلتزمون حذف السين من الجزء الثاني "[4] .

" فما ورد من ذلك محذوف الساكن قول على بن الجهم :

بسر من را إمام عدل تعزف من جوده البحار

لم تأت منه اليمين شيئاً إلا أتت مثله اليسار [5]"

وعلى هذا يكون حازم قد جعل مخلع البسيط المنتهى بـ (فعولن) عروضاً وضرباً ملحقاً بهذا الذي سماه بـ (_اللاحق) ، فاللاحق عنده صورتان .

وقد أشار الدماميني إلى أنه " قد جاء في مخلع البسيط (مفعولن) مكان (فاعلن) ، وهو أيضاً شاذ كقوله :

فسر بود أو سريكرد ما سارت الذلل السراع

ورأيت بعض المتأخرين يستعمله "[6] .

---

(١) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجنى ، ص٢٤١ .

(٢) انظر السابق ص :٢٣٨

(٣) انظر السابق ص : ٢٥٦

(٤) انظر السابق ص : ٢٣٨

(٥) انظر السابق ص : ٢٣٩

(٦) انظر السابق ص : ١٦١

وهذا الذي وردت فيه (مفعولن) مكان (فاعلن) هو اللاحق عند حـازم ، حيث : مستفعلن = مستفعلا ، ومفعولن = تن مستف ، وفعولن = علاتن . ويتضح ذلك بمقارنة شطر اللاحق الأول عند حازم (وهو الذي لم تحذف سـين جزئـه الثاني الساكنة) بالشطر الذي وردت فيه (مفعولـن) مكـان (فـاعلن) عنـد الدماميني ، فالأول هو :

وحى عني إن فزت حيا

والثاني هو : فسر بود أو سر بكره

وقد ورد في ديوان حازم القرطاجني بيتان من هذا اللاحق هما :

خضبت منها ما ابيض حزناً ما اسود من لون مقلتين

والعين ثكلي لم تبد كحـلاً للحسن كلا ولا لزيـن[1]

وفي صدر كل منهما ، كما هو واضح ، أتت مستفعلاتن مرتيـن ، علـى تجزئة حازم ، ومستفعلن مفعولن فعولن ، على تجزئة الدماميني[2] .

من كل ذلك نخلص إلى أن هذه الفنون الشعرية التـي اسـتحدثت مخالفـة للعروض الذي وضعه الخليل كان منها ما قصد به مخالفة الوزن القديم إرضـاء لغرور الشاعر ونوازعه ومنها ما قصد به التعبير حسب طريقة الشاعر دون تقيد إرضاء لمشاعر الشاعر والدليل على ذلك أن هذه الأنواع وكثير غيرها منها مـا أصبح مثالاً لتلك الفترة ومحاولة للتجديد فقط ومنها ما بقـي حتـى الآن . إلا أن التعجل في وضع القواعد لكل جديد كان تأثراً بقواعد الخليل العروضية والأسلوب الذي اتبعه لوضع وزن للشعر.

ويمكن تفسير بقاء الشعر العربي القديم وعروضه الذي وضعه الخليل وفناء معظم ما جاء بعده من صور شعرية مخالفة له ناتج عن أن توقيت الخليل لوضـع عروضه جاء بعد أن عاشت تلك الوزان في وجدان الأمة طيلة تلك الفـترة التـي

---

(١) انظر السابق ص : ٢١٧ .

(٢) انظر محمد العلمي : العروض والقافية (دراسة في التأسيس والاستدراك) ص ٢٨١ ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣م .

سبقت الخليل بدءاً من العصر الجاهلي ومن نشأة الأوزان الشعرية ، أما الصور المستحدثة فلم تعش في وجدان الأمة زماناً ولم يتذوقها الشعور العام لفترة طويلة وإنما جاءت محاولات فردية لتلمس الجديد ومخالفة الشكل القديم . لقد لجأ المولدون من الشعراء في مخالفتهم إلى الأوزان الخفيفة وتركوا البحور الطوال ولجأوا إلى التجزئة إلا أن ذلك تغيير طبيعي لاختلاف طبيعة العصر وحتى هذه البحور الستة عشر لم تأت في عصر واحد ، وإنما نشأت حسب حاجة الوجدان العربي إلى تلك الموازين فلا بأس أن يختار المولدون الأوزان الخفيفة كأوزان غنائية في الوقت الذي احتاجوا فيه إلى هذا اللون ولا بأس أن يختار الأندلسيون أسلوب الموشحات وأن يختار شعراء العصر الحديث أسلوب الشعر الحر عند تلمسهم لهذا الشكل واقتناعهم بأنه يعبر عن ذواتهم بصورة تعبيرية أصدق . والذي يهمنا كذلك أن هذا الاهتمام من جانب الدارسين يكشف لنا الرؤية الواضحة للفكرة العروضية عند دارسي الأشكال الشعرية على اختلافها(١) .

والذي يهمنا أكثر هو تطور اللغة وأشكال التراكيب وأنماطها التي يصاغ عليها هذا الشعر وتصب في قوالب الأوزان فهذه الأشكال الوزنية الجديدة إنما هي مقياس ومحاكاة للتطور في استعمال مفردات العربية وتراكيبها وشأن القصيدة العربية القديمة بالنسبة للقصائد الحديثة هو تماماً شكل الأغنية القديمة والأغنية التي تسمي بالشبابية والتي سرعان ما تسمعها فتنساها ، بينما تظل الأغنية القديمة خالدة بكلماتها ولحنها وأدائها . لكن الأغنية الحديثة أصبحت كالزهرة التي تقطفها فنشمها فتذبل فتذوي فترمي بها .

وقد استعمل المهجريون - فيما استعملوا - طريقة الموشحات الأندلسية وهي طريقة لها تقاليدها ، وبواعثها التي استحدثتها وأشاعتها ، والتنويع في القوافي مسلك قديم قبل الموشحات ، استعمله الشعراء من لدن امرئ القيس ، ولكن هذا التنويع القديم ، كان أمراً ضئيلاً لا يقاس كماً وكثرة أمام ذلك السيل الجارف من

---

(١) انظر : المدارس العروضية في الشعر العربي ، عبد الرؤوف بابكر السيد ، ص ٤٧١، طرابلس ، ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٠م.

التوحد في الوزن والقافية ، على طريقة القصيدة العربية القديمة ، ولكن الموشحات الأندلسية تخضع لأسس وبواعث عامة ، اقتضتها ظروف حضارية معينة ، مما جعل منها ظاهرة يتوقف لديها الدارسون ، بحيث قال بعضهم- وهو من الأقوال العامة التي ذاعت ذيوعاً شديداً - " ومن لم يعرف مائة وزن للموشح فلا علم له " ، " وصاحب ألف وزن ليس بزجال " .

الفصل الثاني

[٢]حلقة التوليد الثانية (الموشح) :

أ-نظامه

ومن التوليد في الإطار الموسيقي للقصيدة العربية تجديد أيـــة الموشـــحات الأندلسية ، التي ظهرت منذ أواخر القرن الثالث الهجري ، وإن كانت لـــم تشــع لدي كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن[١] .

اتجه الوشاحون في بداية الأمر إلى النظم في البحور القديمة . وما لبثوا أن تحرروا منها في بحور كثيرة لم يكن للعرب عهد بها ، وإلى تحطيم نظام القافيـــة العربية . واستطاعوا بهذا أن يدخلوا موازين عديدة عددها ابن سناء الملك في دار الطراز ، وأن يدخلوا نظما جديدة في القافيـــة مثـــل المخمســـات ، والمسدســـات وغيرها، وهي نظم تعتمد على المقاطع الشعرية بدلا من البيت .

إلا أن هذه الثورة بالنسبة لمنجزاتها كانت ثورة ضئيلة ، فلم يزد الوشاحون على أن استبدلوا نظاما بنظام آخر قد يكون أكثر التزاما من الأول " فلـــم يـــهدفوا لغير التحرر من قيود القافية والوزن في القصيدة العربية "[٢]

استمدت الموشحات سر تسميتها من تشبيهها بالوشاح أو القلادة - كما يقول د. إبراهيم أنيس - حين تنتظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر على نسق خاص وترتيـب معين .

فالصانع الماهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجـــار الكريمـــة يرتب خرازاته ترتيبا يرتضيه ذوقه ، وقد يبدأ باثنتين من نوع ثم ثلاث من نـــوع آخر ثم واحدة من نوع ثالث . ويلتزم هذا النظام حتى نهاية العقـــد أو القـــلادة . وهكذا الموشحات يبدأ الناظم فيها بوزن خاص وقافية خاصة ولا يكاد ينظم منـــهما أشطر حتى ينتقل لى وزن آخر وقافية أخرى ثم يعود بعد قليل من الأشطر إلـــى

---

(١)انظر النقد الدبي الحديث (تطوره ، فلسفاته الجمالية ومذاهبه)د. محمد غنيمـــي هـــلال ، ص ٤٧٧ ، مطابع الشعب ، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٦٤م.

(٢) انظر السابق ص ٤٧٩ .

القافية والوزن اللذين بدأ بهما. وتتكرر هذه المغايرة في الأوزان والقوافي خاضعة لنظام خاص حتى ينتهي الموشح[١] .

وكانت الموشحات أكبر حركة من حركات التجديد في تاريخ الشعر العربي، كما كانت ثورة على التقاليد الموروثة في بناء القصيدة العربية التي ظلت تحتفظ بشكلها التقليدي سواء في التزام الأوزان العربية القديمة أو التزام القافية الموحدة ولم تتحرر من هذه القيود بالرغم من محاولات التجديد التي حمل لواءها الشعراء المحدثون منذ القرن الثاني الهجري ثم جاءت الموشحة فثارت على هذه القيود واتخذت لها شكلاً جديداً في البناء والوزن ، فأصبحت ترتكز على البيت الدوري الذي يتكون من " الدور " و " القفل " ، وينظم كلاهما من أجزاء تسمي في الدور " أغصاناً " ، وفي القفل " أسماطا " ، وأصبحت تختم بمركز أو قفل ختامي يسمي " الخرجة " لم تلتزم فيه باستعمال اللغة الفصحي وإنما استعملت فيه العامية أحياناً ، والأعجمية أحياناً أخرى . وجدد الوشاحون في الأوزان ، ونوعوا في القوافي ، ولكنهم لم يبدأوا ثورتهم تلك من فراغ بل استلهموا المسمطات المشرقية الغنائية ، واتخذوها متكأ ومنطلقاً للتجديد .

التزم الشعراء الوشاحون بالصنعة والموسيقى التزاما بعيدا . وقد عرف ابن سناء الملك الموضح بقوله " الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص وهو يتألف فى الأكثر من ستة اقفال وخمسة أبيات ، ويقال له التام ، وفى الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له الأقرع ، فالتام ما ابتدئ بالأقفال ، والاقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات [٢].

والبيت فى الموضحة يتألف من مجموعة أشعار أو أبيات وقد عرفه ابن سناء الملك بقوله : " الأبيات أجزاء مؤلفه مفردة أو مركبة ، يلزم فى كل بيت

---

(١) انظر ابن سناء الملك ، دار الطراز فى عمل الموضحات ص ٢٥ . تحقيق جودت الركابى دمشق ١٩٤٩م

(٢) انظر السابق نفسه ص ٢٥

منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموضح فى وزنـــها وعـــدد أجزائـــها لا فـــى قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافى كل بيت منها مخالفة لقوافى البيت الآخر .

أما المطلع فهو القفل الأول والخرجة هى القفل الأخير والقفل هو " أجـــزاء يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها "[1].

والموشح فى صورته التى انتهى إليها يتركب من أربعة اسماط إلى عشرة، والسمط يتألف من أقفال وأبيات يتفاوت عددها عادة بيـــن الأربعـــة والعشـــرة ، ويتألف القف فى معظم الأحيان من شطرتين مقفاتين يتلوها الدور ، وهو خمســـة شطرات غالبا : ثلاثة منها ذات قافية مغايرة لقافية القفل ، والاثنتـــان الأخيرتـــان لهما قافية نفسها تلتي توضح القطعة كلها[2]

" وتسمي الأبيات التي تتغـــير قوافيـــها مـــن فقـــرة إلـــى فقـــرة أخـــرى بالأغصان"[3].

ويجوز في الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامـــة وأن تكون بعض الأشطار الأخرى من البحر نفسه ، ولكن على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة .

فتأتي بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعيل ، وتأتي أخرى في الموشـــحة نفسها قصيرة قليلة التفاعيل .

بل إنه يجوز أن تأتي بعض الأشطار من بحر والبعض الآخر مـــن بحـــر ثان".

ومن هذه الموشحات موشحة ابن عربي التي يقول فيها:

(قفل / مطلع)

---

(١) انظر د. عونى عبد الرؤوف ، القافية والأصـــوات اللغويـــة ص ٢٠١ ـ ٢٠٢ مكتـــب الخانجى بمصر ١٩٧٧م.

(٢) انظر السابق نفسه ص ٢٠١- ٢٠٢

(٣) انظر د. احمد هيكل : الأدب النفسي ص١٤٤ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م .

عندما لاح لعيني المتكا ذبت شوقاً للذي كان معي

أيها البيت العتيق المشرف

(بيت / غصن) جاءك العبيد الضعيف المسرف

عينه بالدمع دوماً تذرف

(قفل) فريه منه ومكر فالبكا ليس محمودا إذا لم ينفع

كلما عددت فيه قال لي

(بيت / غصن) ليس هذا في بل في أيس لي

سأري حكم قليب قد بلي

(قفل) بيهواها مستغيثاً قد شكا وأنا أعلم شكوى الجزع

أشرقت شمس له ما شرقت

(بيت غصن) فرأيناها بها إذ شرفت

أرعدت سحب لها ما أبرتت

(قفل) فعلمنا انه حين بكى ما بكى إلا لأمر موجع

مر بي في ليلة ليس لها

(بيت/غصن) آخر والصبح قد جللها

والذي حرمها حللها

(قفل) وانتدي يطلب وصلي واتكي ومضي إذ ومضا لم يرجع

أيها الساقي اسقني لا تأتل

(بيت/غصن) فلقد أتعب فكري عذ لي

ولقد أنشده ما قيل لي

أيها الساقي إليك المشتكي ضاعت الشكوى إذا لم تنفع

قفل (خرجة)

والشاعر يستعمل في الأقفال تام الرمل ، ويستعمل لكل بيت قافية ، وقافية داخلية

كما جاءت الأغصان من مشطور الرمل ، وقد نوع في القافية ولم تـــاتفق هذه الأشطار في قوافيها إلا في البيت الثاني (الغصن الثاني) ، والبيت الأخير الذي جاء فيها حرف اللام رويا .

كما نلاحظ أن هناك توازنا بين أشطار الأقفال وبين أشطار الأغصان[١] .

والموشحات قسمان الأول ما تألف من الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيـــات والثاني ما تألف من الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات أي أن التام ما ابتدئ فيـه بالأقفال والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات.

وبهذا أضحت الموشحات قرينة أقيسة طويلة متنوعة تسرى وفـــق نظـــام نغمي تحكمه القافية ، وللموشح طريقة خاصة في التقفية تميزه عن غيره من ألوان النظم العربي ولمشابهة هذه الطريقة لألوان أخرى سابقة للتوشيح زعم بعض النقاد أن الموشح مرحلة انتقالية في طريقة النظم العربي من حيث التقفية[٢] .

وتعتمد الموشحات على بعض الخصائص التي تمثل فروقـــا بينـــها وبيـــن غيرها من فنون الشعر :

- لا تعتمد في أوزانها على بحور العروض القديم ولكنها تبحث عـــن البحـــور المهملة والأوزان التي لم يسبق أن نظم عليها العرب محاولة منـــهم للتجديـــد والابتكار فالقسم الأكبر من الموشحات كما ذكر ابن سناء الملك " هـــو مـــا لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب "[٣] وبطبيعة نشأتها التي اعتمدت على الغناء والموسيقي أصبح من العسير تحديد الأوزان التي يمكن النظم عليها إذ يحددها النغم الذي تنظم الموشحة عليه . وقد حاول ابن سناء الملك حصـــر

---

(١) انظر موسيقى الشعر العربي د. حسنى عبد الجليل ٢/١٩٤ ، الهيئة المصريـــة العامـــة للكتاب ، ١٩٨٩م .

(٢) انظر فن التوشيح د. مصطفي عوض الكريم ص٤١ ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٩م.

(٣) انظر ابن سناء الملك ، ص ٣٥ .

أوزان الموشحات فأحقق وسلم آخر الأمر بان " ليس لها عروض إلا التلحين "[١] .

- تتبع الموشحات النغمات الموسيقية لا التفاعيل العروضية التي نجدها في عمود الشعر القديم ، وتمثل الموسيقي كما يمثل الغناء عاملاً هاماً في تقييم وزنها وانسيابه فيجعل الموشحة سماعية أجمل وأحسن من قراءتها لأن سماعها عن طريق الغناء يقوم وزنها الذي اعتمدت عند تأليفها على تلحينه .

أضف إلى هذا أن الموشحات لا تلتزم بيتاً ولكنها تنوع بين القفل والبيت فينتقل الوشاح إلى موشحة إلى عدد من النغمات العامة تقوم عليها الموشحة فينوع فيها لأنها تتبع تنويعاً في اللحن .

- كذلك فكت الموشحات قيد القافية وبدأت تنوع فيها لأنها وجدت أن في التزام القافية مللاً وسأمة كالنغمة الواحدة تكرر مراراً . إلا أنها لم تذهب إلى إلغاء القافية نهائياً ولكنها نوعت فيها والتزمت أشكالاً هندسية في التقفية نوعت فيها بين كل بيت .

- كما أن هناك فارقاً آخر يتمثل في اللغة فقد تقيدت الموشحات (بالخرجة) واشترطوا فيها " أن تكون حجاجية من قبل السخف قزمانية من قبل اللحن حارة محرقة جادة منضجة من ألفاظ العامة ولغات الخاصة . فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدم من الأقفال والأبيات خرج الموشح من ان يكون موشحاً "[٢] .

- كما تعتمد لغة لموشحات عامة على بساطة التعبير ورشاقة الكلمات إذ أنها في أغلبها الأعم معدة للغناء والطرب يقول عنها الأستاذ سليم الحلو إنها " تعتمد على الوشى والتزيين والسهولة واللين وأحب الألفاظ وأبلغها في النفوس وقعاً كألفاظ الحب والطبيعة والخمر والطيب والأزهار وهي صالحة للغناء محببة

---

(١) انظر السابق نفس الصفحة .

(٢) انظر السابق ص ٣٥ .

إلى قلوب السامعين والمغنيين على السواء دون أن يتحكم بها المنطق أو يجهد الفكر في تفسير معانيها العويصة ، وما كانت الأغاني يوماً توجب التعقيد والجمل الصعبة الفهم ، وإن تطورت لغتها وتباينت على توالي العصور لاسيما وأن لألحان الموشحات عذوبة وحلاوة وتطريباً إيقاعاتها جلها مرقصة مبهجة وعباراتها اللحنية وطابعها الخاص يجعلان لها مذاقاً خاصاً في الأسماع وتأثيراً نوعياً معيناً في النفوس "[١] .

لقد ظل الشعر العربي مقيداً بالأوزان الخليلية المعروفة وقوافيه الموحدة حتى ظهرت هذه الموشحات فثارت على كثير من هذه القيود التي كبلت القصيدة العربية واستحدثت أوزاناً جديدة تناسب التطور الذي طرأ على الموسيقي والغناء .

وكان ابن بسام أول من أشار إلى أوزان الموشحات ، فذهب إلى أن "أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب "[٢] وجاء بعده ابن سناء الملك فقسم الموشحات إلى قسمين رئيسين أحدهما : " ما جاء على أوزان أشعار العرب " والثاني : " ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها " . وهذا القسم - في رأيه - " هو الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذي لا ينحصر ، والشارد الذي لا ينضبط " وخلص إلى أن هذه الموشحات " ليس لها عروض إلا التلحين ، ولا ضرب إلا الضرب ، ولا أوتاد إلا الملاوي ، ولا أسباب إلا الأوتار " وبهذه العروض - في زعمه - " يعرف الموزون من المكسور ، والسالم من المزحوف " .

ومن الواضح أن ابن سناء الملك يحذو حذو ابن بسام ، ويذهب إلى ما ذهب إليه من أن كثيراً من الموشحات خارجة على العروض العربي ، ولذلك فهو يجعل " اللحن " لا " العروض " المعيار الأساسي في نظم الموشحات وضبطها

---

(١)انظر : سليم الحلو : لموشحات الأندلسية (نشأتها وتطورها) ص ١٢٠ ، ط١ ، بيروت، ١٩٦٥م .

(٢) انظر الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام ١٢/١ القسم الأول ، القاهرة ، ١٩٣٩م .

ويزعم أن أكثر الموشحات لا يوزن بغير " ميزان التلحين " وقد راجت هذه الفكرة رواجاً كبيراً في أوساط المستشرقين .

وانحراف الموشحة الموسيقى يتمثل في ثلاثة مبادئ: الاعتماد على التفعيلة وحدةً للوزن بدلاً من البحر ، ومزج البحور في الموشحة الواحدة ، وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب ، لا على الوزن العروضي فحسب . وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك عن هذه المبادئ نجد أنها ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها ، بل هي معالم مميزة للموشحة ، لو عدل عنها وقوم انحرافها عاد إلى جنس الشعر المقصد وانتج موشحاً شعرياً مرذولاً. يقول ابن سناء الملك في " دار الطراز " : " ..... والذي عل أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعري ، وما كان من الموشحات على هذا النسج - أي مطابق لأوزان الشعر - فهو المرذول المخذول ، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات ، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف ، ويتشيع بما لا يملك .. والقسم الآخر ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً ، فمثال الكلمة قول ابن بقى :-

صبرت والصبر شيمة العاني * ولم أقل للمطيل هجراني * معذبي كفاني

فهذا من المنسرح وأخرجه من قوله : مهذبي كفاني . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية في وزن ، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وقافيتها كقوله:-

يا ويح الصب إلى البرق * له نظر * وفي البكاء مع الورق * له وطر

والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه في أوزان العرب ، ..... "وابن بسام " يصف أوزان الموشحات بأنها " أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب ، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة " ثم يعقب قائلاً " وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان ، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار

العرب " ولهذا لا يورد شيئا من الموشحات في موسوعته الأدبية الأندلسية الكبرى.

ومع اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلا من البيت ، إلا أنها ترتكز على فكرة التنفيذ المتساوق المتوازي ، فتبتدع نسقا مرتبا وتحافظ عليه ، فهي وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية - مثل الشعر الحر - إلا أنها تعمد إلى تكرار النمط الذي تتخذه وتلتزم به ، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة ، ولها في اختلاف الأطوال عدة أنماط ، أوضحها المرعوس والمذيل والمجنح ، مثال المرعوس :-

أقم عذري * فقد آن أن اعكف

على خمر * يطوف بها اوطف

كما تدري * هضيم الحشى مخطف

إذا ما ماد * في مخضرة الأبراد

رأيت الآس * باوراقه قد ماس

ومثال المذيل :-

ما حوى محاسن الدهر * إلا غزال

معرق الحذين من فهر * عم وخال

نسبة للنايل الغمر * وللنزال

فأنا أهواه للفخر * وللجمال

وجهه وجه طليق * للضيوف مشرق

ويد تسطو على الأسد فتفرق

ومثال المجنح :-

سبحان باريه * بدعا بلا مثال

كالظبي في التيه * والغصن في الشكل

يا عاذلي فيه * أسرفت في العذل

دع الجدال * ما قادلي حيني * خلاف عينين * ترمي نبال

ومن المؤكد أنه لم يكن من قبيل المصادفة تنوع التركيب الموسيقي للقصيدة العربية ، في بلاد الأندلس حيث تتنوع مشاهد الطبيعة من جبال مورقة إلى أنــهار وجداول رقراقة إلى حقول وجنان منبسطة إلى صخور ووديان فمنذ القرن الثـالث الهجري ظهر في تلك البيئة فن الموشحات الذي يعرفه ابن خلـدون[1] بأنـه فـن أحدثه أهل الأندلس ينظمونه أسماطا وأغصانا أغصانا ، ويصدرون فيـه عن كافة البحور التقليدية مع تركيب الموشح على أشكال متباينة يعد من أكثرهـا ذيوعا تركيبه من لا زمة من بيتين ثم مقطوعة من ثلاثة أبيات وهكـذا إلـى أن ينتهي الموشح مثل قول ابن سهل الندلسي في توشيح له :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى	قلب صب حله من مكنـس
فهو في حر وخفـق مثلما	لعبت ري الصبا بالقبـس
يا بدورا أشرقت يـوم النوى	غررا تسلك بي نهج الغـرر
ما لنفسي في الهوي ذنب سوى	منكم الحسنى ومن عيني النظر
أحبتني اللذات مكلوم الجـوى	والتذاذي من حبيبي بالفكـر
كلما أشكوه وجدي بسمـا	كالربا بالعارض المبنجـس
إذ يقيم القطر فيها مأتمـا	وهي من بهجتها في عـرس
أيها السائل عن جرمي لديـه	لي جزاء الذنب وهو المذنـب
أخذت شمس الضحي من وجنتيه	مشرقا للشمس فيه مغـرب
ذهب الدمع بأشواقي إليـه	وله خد بلحظي مذهـب
ينبت الورد بغرس كلمـا	لاحظته مقلتي في الخلـس
ليت شعري أي شيء حرمـا	ذلك الورد على لمفتـرس
كلما أشكو إليه حرقـي	غادرتني مقلتاه دنفـا
تركت ألحاظه من رمقـي	أثر النمل على صم الصفـا
وأنا أشكره فيما بقـى	لست ألحاه على ما أتلفـا
فهو عندي عادل إن ظلمـا	وعذولي نطقه كالخـرس

---

(١) انظر ابن خلدون : المقدمة ص ٥٨٦ .

ليس لي في الأمر حكم بعدما	حل من نفسي محل النفـس
منه للنـــار بأحشائي ضرام	تتلظي كل حين ما تشـــاء
هي في خديـــه برد وسلام	وهي حر وحريق في الحشـا
أتقي منه على حـكم الغرام	أسدا وردا وأهواه رشـــا
قلت لما أن تبدي مـــعلما	وهو من ألحاظه في حـرس
أيها الآخذ قلبـــــي مغنما	اجعل الوصل مكان الخمس[١]

واتضحت أسس الموشحات وأصولها ولم تتخذ طابعها إلا في القرن الرابـع للهجرة شأنها في ذلك شان ابتداء أي فن آخر فأصبحت بعد ذلك فنا لـــه أصولـه وقواعده وازدهرت نمت وسمت في سماء الأندلس وظهر شعراء وشاحون عباقرة ينظمون فيه أمتع القصائد كالأعمي (التطليلي) وابن بقى وغيرهم . وسواء أكـان مقدم بن معافي القبري أول من اخترعها وأخذ عنه ذلك ابن عبد ربه ثم برع فيـها عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح[٢] الذي أقام منآدها وقوم ميلها وسـنادنا[٣] او أن ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد هو أول من سبق إلي هـــذا النـوع مـن الموشحات ثم يوسف بن هارون الرمادي[٤] أو محمد بن حمود القبري الضريـو[٥] فإن تقعيد قواعدها وتدوين عروضها وتحديد سماتها وخصائصها واصطلاحاتـها . وأول من قام بهذه المهمة ابن سناء الملك فحاول في كتابه " دار الطراز في عمـل الموشحات"[٦] أن يحدد قواعد هذا الفن الشعري ويبين خصائصه وطـرق نظمـه

---

(١) انظر ديوان ابن سهل الأشبيلي ص٢٨٣ ، تحقيق د. محمد رضوان الدايـه ، مؤسسـة الرسالة ، بيروت .

(٢)انظر ابن خلدون : المقدمة ص ٥٨٦ .

(٣) انظر ابن بسام : الذخيرة ٢/١

(٤) انظر السابق ٢/١

(٥) انظر السابق ٢/١

(٦) انظر ابن سناء الملك (دار الطراز في عمل الموشحات) ، ص ١٢ .

وأوزانه فكان بذلك الشاعر المنظم لقواعد الموشح ، وتتعثر طريقة إقامة الميزان فيصعب عليهم اكتشاف أوزانها بكاملها[١] .

وتقوم الموشحات على تنويع منظم في رويها . على أن أوزانها تتعدد تعدداً واسعاً بين أوزان مخترعة عد منها الدارسون مائة وأربعة وستين وزناً[٢] . ويبدو أن الوشاحين قد اقتبسوا من نظام المسمطات وأفادوا منه ويكاد المرء ألا يجد فارقاً في فكرة رسم النظام للقصيدة بين المسمط والموشح غير أن الموشح يعتمد على البيت كوحدة أولى فيه بينما المسمط يعتمد على الشطر .

ولذلك تتوع الروي في الموشح حسب الأبيات أما في المسمط فحسب الأشطر . ولكن الموشح قد انطلق مع مرور الزمن ليقدم نماذج لا تحصي في تنوعه وتفنن شعرائه.

واشتهر من الموشحات موشحة ابن سهل[٣] في المغرب والمشرق ونسج على منوالها أبو عبد الله ابن الخطيب موشحه الشهير :

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس

وهذا الموشح مبني علت أحد عشر قفلاً أولها القفل المذكور هنا . وعلى عشرة أبيات[٤] وجاءت حروف الروى في كل قفل (ميماً) في (الصور) و(يبنا) في الأعجاز أما في الأبيات فكل بيت منها مكون من ستة أشطر تأخذ الصدر منها روياً واحداً والأعجاز روياً آخر ويختلف هذان الرويان من بيت إلى بيت آخر .

---

(١) انظر مقدمة محقق الطراز .

(٢) انظر فون جرونباوم : (دراسات في الأدب العربي) ص ٢١٤ ، ترجمة : إحسان عباس، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩م .

(٣) انظر ابن خلدون : المقدمة ص ٥٨٦ .

(٤) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢٢٣ .

وهذا نموذج لتنوع الروى في الموشحات يتبعه نماذج عديدة أخذ بها الوشاحون على مر العصور لكنها تأخذ بنظام ثابت في تنويع الروي[1] .

ب-أوزانه :

اتجه الوشاحون إلى الأوزان القديمة والمهملة فولدوا منها أوزاناً جديدة كالممتد والمنسرد والمتئد والمطرد والمستطيل وهو مأخوذ من الطويل وقد نظم فيه مطرف فقال[2] :

قلوب تصابت	**بألحاظ تصيب**
فقل كيف تبقي	**بلا حدود قلوب**

ومخلع البسيط الذي كان انسلاخه من البسيط مؤذنا بحس إيقاعي يخالف جزء البسيط ، والشطرية واضحة في هذا الوزن وقد ارتكز عليها ابن الرومي وأوضحها استعمالاً حين قال :

وجهك يا عمرو فيه طول	**وفي وجوه الكلاب طول**
مقابح الناس فيك طرا	**حماكها الله والرسول**
والكلب واف وفيك غدر	**فأنت عن قدره سفول**
مستفعلن فاعلن فعول	**مستفعلن فاعلن فعول**
بيت كمنحاك ليس فيه	**معني سوى انه طبول**

ولعل ولع الموشحات به وزناً دليل من دلائل وضوح إيقاعه والحرص على سكتاته[3] ولم يكتف الوشاح بان ينظم موشحته على وزن واحد سواء أكان مستعملاً أم مهملاً أم مولداً ، بل عمد إلى بناء موشحته على وزنين من بحر

---

(١)انظر د. عبد الله محمد الغزامي (الصوت القديم الجديد) ص ١٣٣ .

(٢) انظر المقتطف من أزاهر الطرف لابن سعيد الأندلسى ص : ١٥٢ ، تحقيق د. سيد حنفى حسين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م .

(٣)انظر : التدوير في الشعر (دراسة في المعنى والإيقاع) د. أحمد كشك ، ص ١١٨ .

واحد، او على وزنين من بحرين مختلفين ، فكان يبني الدور والقفل أحياناً على وزن واحد ، وكان يفرد كل منهما أحياناً أخرى بوزن مستقل[١] .

وهناك نمط من الموشحات مثل موشحة ابن سهل الإشبيلي التي ذكرناها آنفاً في (أ)[٢] تقوم على التوازن والمساواة بين الأبيات والأقفال وقد ورد القفل في بيتين ، كل بيت من شطرتين ولكل بيت قافية وقافية داخلية واتحدت القوافي ، والقوافي الداخلية في كل الأقفال .

أما البيت أو الغصن فيتكون من ثلاثة أبيات تامة ، وليست ثلاثة أشطار ، وقد جاء كل غصن متحداً في القافية والقافية الداخلية في الأبيات الثلاثة التي يتكون منها الغصن ، وتختلف قوافي الأغصان وتتنوع من غصن لآخر . ولاشك أن هذا التنوع والتآلف بين القوافي يعطي الأبيات إيقاعاً موسيقياً واضحاً .
وقد يعمد الشاعر إلى التقسيم في الأقفال التي قد تأتي شطراً أو أكثر .
ومن ذلك قول ابن عربي[٣] :

سرائر الأعيان * لاحت على الأكوان * للناظرين
والعاشق الغيران * ممن ذاك في حران * يبدى الأنين
يقول والوجد * أضناه والبعد * قد حيره
لما دنا العبد لم أدر   من بعد قد غيره
وهيم العبيد والوا حد الفرد . قد خيره
في البوح والكتمان . والسر والإعلان في العالمين

---

(١) انظر د. فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه : ص١٠٠ .
(٢) انظر ديوان ابن سهل الإشبيلي ص ٢٨٣ .
(٣) انظر نفخ الطيب من غصن الأندلس الرطيب للمغزى ٤٠٨/١ تحقيق أ. إحسان عباس د. ت .

أما هو الديان ، يا عابد الأوثان . أنت الضنين

فالمطلع والقفل الثاني فيهما تقسيم ثلاثي ، وهو تقسيم يلتزم فيه الشاعر بقافية واحدة في كل قسم بالنسبة للأقفال . وحرف الروي واحد في القوافي الثلاث في كل بيت من أبيات الأقفال ، والقسمان الأولان من كل قفل متساويان ، والقسم الثالث ينقص عنهما بينما يساوي الأقسام في كل الأقفال تساوياً متناظراً ، ووزن كل قسيم من القسمين الأولين يشتمل على تفعيلتين (مستفعلن مستفع) والقسم الثالث (مستفعلان).

ومثل ابن سناء الملك(١) للموشح التام بموشح الأعمي : ضاحك عن جمان سافر عن بدر ضاق عنه الزمان وحواه صدري ومثل للأقرع :

سطوة الحبيب	أحلى من جنى النحل
وعلى الكئيب	أن يخضع للذل
أنا في حروب	مع الحدق النجل

ليس لي يدان باحور فتان من رأي جفونه فقد أفسدت دينه والأقفال : هي أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وعدد أجزائها . ويتردد القفل في الموشح التام ست مرات وفي الموشح الأقرع خمس مرات . وأقل ما يتركب القفل من جزءين فصاعداً إلى ثانية أجزاء " وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء وعشرة أجزاء " ولكن ابن سناء الملك لم يذكر له مثالاً لأنه كما يقول - لم يجد منه للمغاربة ما يثق به .

ومن أمثلة الأقفال :

١-القفل المركب من جزأين :

شمس قارنت بدرا راح وندم

---

(١) انظر ابن سناء الملك : دار الطراز ، ص ٢٧ .

٢-القفل المركب من ثلاثة أجزاء:

جلت يد الأمطار أزرة النوار فياخذني

٣-القفل المركب من أربعة أجزاء:

أدر لنا أكواب ينسيِ بها الوجد

واستحضر الجلاس كما اقتضي الود

٤-القفل المركب من خمسة أجزاء:

يا من أجود ويبخل على شحي وافتقاري

أهواك وعندي زيادة منها (وشوقي وإدكارى)

٥-القفل المركب من ستة أجزاء:

ميتات الدمن أحيين كربي وهل يتمكن

عزاء لقلبي مـــت يا عزاد شاه

٦-القفل المركب من سبعة أجزاء يقول عنه ابن سناء الملـــك هــذا " الموشـــح المعروف بالعروس وهو موشح ملحون واللحن لا يجوز استعماله في شيء مـــن ألفاظ الموشح إلا في الخرجة خاصة فلهذا لم نورد مثاله "(١) .

٧-القفل المركب من ثمانية أجزاء:

على عيون العين رعى الدراري من شغف بالحب

واستعذب العذاب والتــذ حاليه من أسف وكرب

والأبيات : هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيـــها ، بـــل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافـــي البيـــت الآخـــر. والبيت يتردد في الموشح التام وفي الموشح الأقرع خمـــس مـــرات ، وأقل ما يكون البيت ثلاثة أجزاء وقد يكون في النادر من جزءين وقـــد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف ، وهذا لا يكون إلا فيما أجزاؤه مركبة.

---

(١) انظر السابق ص ٢٧ .

وأكثر ما يكون خمسة أجزاء . والجزء من القفل لا يكون إلا مفرداً والجزء من البيت قد يكون مفرداً وقد يكون مركباً. والمركب لا يتركب إلا من فقرتين أو من ثلاث فقر ، وقد يتركب في الأقل من أربع فقر . ومن أمثلة الأبيات :

١-ما تألف من ثلاثة أجزاء وهي مفردة :

أري لك مهند أحاط به الأثمد فجرد ما جرد

فيا ساحر الجفن حسامك قطاع

٢-ما تألف من أربعة أجزاء وهي مفردة :

قد باح دمعي بها أكتمه وحن قلبي لمن يظلمه

رشا تمرن في لا فمه كما بالمني أبداً ألثمه

يفتر عن لؤلؤ متسق من للأقاح بنسميه العبق

٣-ما تركب بيته من فقرتين وثلاثة أجزاء :

أقم عـــــذري فقد آن أن أعكف

على خمر يطوف بها أو طــــف

كما تدري هضيم الحشـــي مخطف

إذا ما مـــــاد في مخضرة الأبراد رأيت الأسى بأوراقه قد ماس

٤-ما تركب بيته من فقرتين وثلاثة أجزاء ونصف

من أودع الأجفان صوارم الهند

وأنبت الريحان في صفحة الخد

قضي على الهيمان بالدمع والسهد

أتي وللكتمان

للهايم المغرور بدمع نم إذ يسجم بما يكم من السر

في عاظل حال غرير ساط على بالدعج

٥-ما تركب بيته من فقرتين وأربعة أجزاء :

ما حوى محاسن الدهر إلا غزال

معرق الحذين من فهر عم وخال

نسبة للنايل الغمر وللنزال

فأنا أهواه للفخر وللجمال

وجهه وجه طليق للضيوف مشرق ويد تسطو على الأسد فتغرق

٦-ما تركب بيته من فقرتين وخمسة أجزاء :

هن الظباء الشمس قنيصهن الضيغم

ما ان لها من كنس إلا القلوب الهيم

القرب منها عرس والبعد عنها مأتم

تلك الشفاء اللعس يحيى بهن المغرم

لها لحاظ نعـــــس ترنو إلى من يسقم

باعين الغزلان وتبتسم من جوهر الأسماط

قضي لها الغيارن أن تكتتم في مضمر الأنياط

٧-ما يكون بيته جزءين مركبين من فقرتين وهو نادر وشاذ جداً :

باكر إلى الخمر واستنشق الزهرا

فالعمر في خسر ما لم يكن سكرا

فقل ما أسلو عن مرشف الكواس وساحر الطرف مساعد الجلاس

فسقيني . تبت الزراجين

٨-ما تركب بيته من ثلاثة فقر وثلاثة اجزاء :

من لي به يرنو بمقلتي ساحر إلى العباد

ينأى به الحسن فينثني نافر صعب القياد

وتارة يدنـــــو كما احتسى الطاير ماء الثماد

فجيدة أغيـــــد والخد بالخال فنمق تكتمه الحجب فلى إلى الكلة تشوق

٩-ما تركب بيته من أربع فقر وثلاثة أجزاء :

بابي ظبي حمـــــىً	**تكنفه**	**أسد غيل**
مذهبي رشف لمىً	**قرقفه**	**سلسبيل**
يستبي قلبي بمــــا	**يعطفه**	**إذ يميل**

ذو اعتدال يغرى إلى ذي نعمة في ظلال تحت حلى مطـــــر نـــدى بـــايت

والخرجة - كما يقول ابن سناء الملك - هي عبارة عن القفل الأخير من الموشح .

وخطا الوشاحون خطوات في تجديد الوزان ، فجمعـــــوا بيـــن المشـــطور والمنهوك في قفل البيت ، ولم يلتزموا بالتعادل الكمي في القفل ، فجاءوا بشـــــطر منه أقصر أو أطول من سائر الأشطر " وكأنما أرادوا بذلك تمييز القفل في البيـــت وتنويع اللحن فيه تنويعاً يؤذن بختامه "(١) .

ومن أمثلة ذلك قول ابن عربي (٢):

بقديم العناية

لرجال الولاية

لاح نور الهداية

لاح شيا فشيا

حين خروا سجدا وبكيا

فسمطه الأول - كأغصانه - منهوك من المديد على وزن فاعلن فـــاعلاتن. وسمطه الثاني مشطور على وزن : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن(٣) .

وقد يعمد الشاعر إلى تقسيم آخر للبيت نراه في قول ابن حزمون في رثـــاء أحد القواد:

---

(١)انظر في أصول التوشيح د. السيد مصطفي غازي ، ط . الإسكندرية ، ١٩٧٦م .

(٢) انظر ديوان ابن عربي ، ص ٨٩ ، بولاق ، القاهرة ، د. ت .

(٣)انظر العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيـــه د. فـــوزى ســـعد عيســـى ، ص١٠٢ .

يا عين بكي السـراج ،	الأزهرا النيرا ن اللامع
زكان نعم الرتاج ، فكسرا	كي تنثرا ، مدامـع
من لي سعد أغـر	مثل الشهـاب المتقد
بكى جميع البشـر	عليـه لما أن فقد
والمشر في الذكـر	والسمهـري المطرد
شق الصفوف وكـر	على العـدو متئد
لو أنه منعاج علـى الورى	من الثرى أو راجـع
عادت لنا الأفراج بلا افترا	ولا ابترا تضاجـع

وروى الأقفال كما يلى : ج ، را ، را ، امع ، ج ، را ، را ، امع ، في كل بيت وينقسم كل بيت من الأقفال إلى عدة أقسام فالأقسام في الأقفال كما يلي :

مستفعلن فاعلان - مستفعلن - مستفعلن - مستفعلن - مستفعل فـهي أربعـة أقسام أطولها القسم الأول وأقصرها الأخير . وإن كانت الأقسام الثلاثـة الأخـيرة متقاربة .

أما الأغصان فتتكون من أربعة أبيات وقد التزم الشاعر القافية الداخلية فـي كل أبيات الأغصان(١) .

ومن هذا المنطلق ، وفي إطار العروض العربـي ، مضـى الوشـاحون الأندلسيون يجددون في الأوزان ، ويفتنون فيها ، فنوعوا في هذه الأوزان وجـددوا فيها ، وعمدوا إلى حيل وطرق كثيرة من أجل التنويع والتجديـد كـان يجزئـوا تفعيلات البحر ويجعلوا منها أغصاناً مستقلة ذات قواف مستقلة أو ينوعـوا فـي الوزن باختلاف عدد تفعيلات البحر الواحد كأن يستقل غصـن أو فقـرة بتفعيلـة واحدة ويستقل الغصن أو الفقرة التالية بتفعيلتين من البحر نفسه وذلك كقول ابـن

---

(١)انظر د. حسنى عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربي ٥٢/٢ .

حزمون السابق ذكره آنفا[١] فالموشحة من بحر الرجز ، ولكن ابن حزمون جــزأ تفعيلات هذا البحر ، ولم يقسمها تقسيماً متساوياً بل خالف بينها ، فجعل الغصن "يا عين بكي السراج " يستقل بتفعيلتين من الرجز ، بينما تستقل كل فقرة مــن الفقــر الأخرى بتفعيلة واحدة من البحر نفسه[٢] .

وقد يعمد الشاعر إلى تقسيم شطرات المطالع كل شطرة قسمين لكل قسم قافية . من ذلك ما قاله لسان الدين بن الخطيب[٣] :

يا حادى الجمال .. عرج على سلا قد هام بالجمال .. قلبي وما سلا

عرج على الخليج والرمل والحمى

في المنظر البهيج بالبيض كالدمى

والأبطح النسيج من صنعة السما

لله من جلال .. تختال في حلا لم تلف في اعتدال عنهن معدلا

وطف من الرباط بركن طائف

بمنزل اعتباط دار الخلائف

مقدس المواط جم العوارف

كم من سنا هلال بأفقه انجلا أنحى على الضلال فانجاب وانجلي

وكل قسم من أقسام الأقفال يسير على النحو التالي :

مستفعلن فعولن منستفعلن فعل مستفعلن فعولن مستفعلن فعل

والأقسام المتساوية وزنا متحدة قافية فهي تبادلية على النحو التالي :

ال ال لا لا

---

(١) انظر المغرب في حلى المغرب تأليف : ابن سعد الأندلسي ٢١٧/٢ ، تحقيق د. شــوقي ضيف ، القاهرة ، ١٩٥٧م .

(٢) انظر العروض العربي د. فوزى عيسى ، ص ٩٩ .

(٣) انظر لسان الدين بن الخطيب : نفاضة الجراب فــي علالــة الاغــتراب ، ص ١٦٧ ، تحقيق د. أحمد مختار العبادي ، دار الكاتب العربى بالقاهرة .

وقد جاء على هذا النمط كثير من الموشحات ومن ذلك مطلع موشحة ابـــن رافع الذي يقول فيه[١] :

من علق القرطا في أذن الشعرى وأكفف المرطا الغصن النضرا

وأخذ الوشاحون يفتنون في صنعتهم العروضية ، " فنظموا شطر البيـــت " "مضفرا " بفقرة أو فقرتين وأعقبوه بالفقرة او الفقرتيـــن ، فـــاتوا بـــه " مذيـــلا " أو قدموا عليه فقرة ، فأتوا به " مرءوسا " او قدموا عليه فقرة وأعقبوه بـــأخرى ، فاتوا به " مجنحا " . وجعلوه مذيلا أو مرءوسا في القفل وحده أو في البيت كلـــه. ولم ياتوا به مجنحا إلا في القفل خاصة ، ولم يكتفوا بذلك ، فحذفوا من القفل فقـــرة إذا كان من سمطين وأتوا به " اعرج " تنويعا لإيقاعه[٢] ، فمن المذيل بفقرة مـــن الخفيف قول ابن زهر[٣] :

هل لقلبي قرار

والأحبة ساروا رواحا

فسمطه الثاني مذيل بفقرة على وزن " فعولن ". ومن المكذيل " بفقرتيـــن " ، قول الششترى[٤] :

حب رسول الله دينى لم لا وقد جلا

غياهب الشك باليقين

فهو من البسيط ، وسمطه الأول مذيل بفقرتيـــن علـــى وزن : (فعلـــن / مستفعلن) .

---

(١) انظر جيش التوشيح لابن الخطيب ص٧٤ ، تحقيق هلال ناجي ، تونس ، ١٩٦٧م.

(٢)انظر في أصول التوشيح د. السيد مصطفي غازي ، ص ٦٧ وما بعدها .

(٣) انظر جيش التوشيح لسان الدين بن الخطيب ص : ١٩٨.

(٤)انظر ديوان الششترى ص ٢٥٠ ، تحقيق د. على النشار ، ط ، الإسكندرية ، ١٩٦٠م .

وقد يكون المطلع مكونا من بيت وشطر يتكرران في القصيدة كلها. ومن ذلك موشحة اللخمى الغرناطي التي يقول فيها[١] :

حياك بالأفراح داعى الصباح قم لاصطباح

فالنوم في شرع الهول لا يباح

والصبح قد جرد منه حسام باد القسام

تضحي وجوه الزهر منه وسام ذات ابتسام

وحسام جنح الليل قد عاد سام مما يسام

وخافق البرق بدا بالنياح ساجي اللياح

وأدمع المزن به في انسياح

والروض من ذاك الهتون البليل ظل ظليل

يغدو نسيم الزهر منه عليل يشفي الغليل

وساجع البلبل يبدي أليل على الخليل

لما رأى تلك الغياض الفساح غنى وصاح

وكاد يزرى بالطيور الفصاح

والذي نلاحظه أن الأقفال ذات قواف ثلاث هي : " ح ، ح ، ح " كما يلفت نظرنا نظام البيت في المطلع وفي الأغصان حيث نرى الجزء الأول مكونا من ثلاثة تفعيلات والجزء الثاني من تفعيلة واحدة والثالث من ثلاثة كالأول وتتحد ثلاثة الأشطار في القافية في كل غصن على حدة فوزن أبيات الأغصان كما يلى :

مستفعلن مستفعلن فاعلان مستفعلان

مستفعلن مستفعلن فاعلان

ومضى الوشاحون في صنعتهم العروضية ، فجعلوا جزء البيت مزدوجا من شطرين كالبيت في القصيدة التقليدية ، فمن أمثلة ذلك قول ابن سهل في مطلع موشحة[٢] :

---

(١) انظر : العذارى المائسات في الأزجال والموشحات ص١٨، اختيار فيليب معدان الخازن ، جونيه لبنان ١٩٠٢ .

(٢) انظر ديوان ابن سهل ، ص : ٢٩٩ .

هل يلحى في حمل ما يلقي عذري أبدي الصبا عذره

قد ســـر الحبيب أن أشقى وأنا راض بما ســـره

وهذا المطلع من الرجز المشتبه بالسريع والمقتضب ، ووزنـــه : فعولـــن مستفعلن فعلن " مرتين " ويبدو أن ابن سهل قد كلف بهذا النوع من النظم إذ نـــراه يكرره في غيره موشحه كقوله في موشحه أخرى[١] :

يا لحظات للفتـــن في كرها او في نصيب

ترمى وكلى مقتل ونصـــلها سهم مصيب

ولم يكتف الوشاحون بهذا الازدواج ، بل عمدوا إلى تجزئة الشطرين كقول ابن شرف[٢] :

عقارب الأصداغ × في السوسن الغض

تسبى تقى من لاذ × بالفقه والوعظ

ومن أنماط التقسيم للأقفال والأغصان .

قول عبادة بن ماء السماء[٣] :

علل . قلبي بذاك البارد السلسل ينجلى . ما بفؤادي من جوى مشعل

إنمـــــــــــــــا يبرز كي يرقد نار الفتن

صنمــــــــــــــا مصورا من كل شيء حسن

إن رمـــــــــــــــى لم يحظ منن دون القلوب الجنن

كيف لى . تخلص من سهمك المرسل فصل واستبقني حيا ولا تقتل

يا سنـــــــــــــــا الشمس ويا أبهى من الكوكب

يا منـــــــــــــــى النفس ويا سؤالي ويا مطلبي

هـــا أنـــــــــــــــا حل بأحد بأعدائك ما حل بي

---

(١) انظر السابق ص : ٢٩٢ .

(٢) انظر جيش التوشيح الصفدى ص ١٠١ ، تحقيق ناجي وماخور ، تونس ، ١٩٦٧م .

(٣) انظر توشيح التوشيح صلاح الدين الصفدى ص١١٣ ، تحقيق ألبير حبيب مطلـــق ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦م .

عذلي . من ألم الهجران في معزل والخلى في الحب لا يسأل عمن بلى

فالشاعر يقسم الأقفال أربعة أقسام - كل قسمين يكونان ما يشبه الشطر ، والقسم الأول من كل شطر يتكون من تفعيلة واحدة هي (فاعلن) والثاني من ثلاث تفعيلات هي : مستفعلن . مستفعلن . مستفعلن.

وقد ترد التفعيلة مستفعلن او متفعلن دون لزوم. وأبيات الأغصان يتكون كل بيت منها من قسمين القسم الأول من تفعيلة واحدة هي (فاعلن) والثاني من ثلاث تفعيلات هي (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) فكل بيت يساوي نصف القفل ويشبهه.

والقسم الأول ينتهي بقافية واحدة في الأبيات الثلاث تختلف عن قافية النصف الثاني[١] .

وقد بلغت الصنعة العروضية غايتها عند بعض الوشاحين لاسيما ابن عربي، فقد خرج في بعض موشحاته على وحدة الوزن ، وخالف بين أجزاء البيت، فجاء بها على نمطين او اكثر من أصل واحد ، والتزم في الوزن من الزحاف والعلة ما يتغير من صورته الأولى ، فمن ذلك قوله في موشح ، أوله[٢] :

هذا الوجود العام علمي به أولي

و يسميه بالمضفر المحير الممتزج و هو من الرجز، ودوره الأخير قسمان:أحدهما من ثلاثة أغصان مزدوجة :

إني أنا العبد كما هو الرب

ولي بذا عهد الفقر و الذنب

من قربه بعد وبعده قرب

و شطره مستفعلن مستف ،مرتين ،و بديله : مستفعلن فعلن ،مرتين و يشبه بذلك أن يكون من البسيط المنصف[٣] و الثاني من ثلاثة أغصان مجزأة إلي ثلاث فقر .

---

(١) انظر د. حسنى عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربي ، ٥٦/٢ .

(٢) انظر ديوان ابن عربي ص ١١٣ .

(٣)انظر في أصول التوشيح د. السيد مصطفى غازي ، ص ٧٨ وما بعدها .

أعمى الورى × فانظر ترى × ماذا ترى

ترى العبر × لمن نظر × على سرر

يبدي العجاب × خلف الحجاب × ولا تجاب

وشطره : مستفعلن ـ مستفعلن ـ مستفعلن . وبه ينتهي الدور . يليه القفل :

عند الناد إلا إذا تملى

كأس النديم × بالمورد الأحلى

وهو من سمطين ، أولهما ساذج : مستفعلن مستفعلن فعلن . والثاني مجزأ إلى فقرتين :

مستفعلان × مستفعلن فعلن . وهذا أقصى ما بلغه الموشح في تعقيد بنائه[١] .

وهناك أقفال تبدأ ببيت ذي شطرتين يليه بيت ذو ثلاثة أقسام ومن ذلك موشحة عبادة بن ماء السماء التي يقول فيها[٢] :

حب المها عبادة	**من كل بسام السوار**
قمر يطلع من حسن	**آفاق الكمال حسنه أبدع**
لله ذات حسن	**مليحة المحيا**
لها قوام غصن	**وشنفها الثريا**
والثغر حب مزن	**رضا به الحميا**
من رشفه سعادة	**كأنه صرف العقار**

جوهر رصع يسقيك من حلو الزلال طيب المشرع

ووزن البيت الأول من القفل : (مستفعلن فعولن .. مستفعلن مستفعلاتن).

أما أبيات الأغصان فوزنها : (مستفعلن فعولن .. مستفعلن فعولن).

أما القافية فإنها ـ في المطلع والأقفال ـ متوافقة حيث تتفق كل قافية في كل قسم مع ما يناظرها من الأقفال الأخرى وهي على النحو التالي :

---

(١) انظر السابق ص : ٧٩ .

(٢) انظر فوات الوفيات ، محمد بن شاكر الدمشقي ١٥٢/٢ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، ١٩٥١م .

اده - ار .

ع - ال - ع

فهناك تنويع في استعمال التفعيلات ، وتنويع في القافية وهو يتفق وطبيعة الشعر العربي ، فالتفعيلات الأساسية ، هي مستفعلن وفاعلن وهما تفعيلتا البسيط ، وتصرف الشاعر في استعمالهما لم يخرج الوزن عن متطلبات الإيقاع والتوافق الصوتي ، كما لم يتسبب عنه تدافع بين البناء اللغوي والوزن الشعري(١) .

والموشحات - مع ذلك كله - لا تكتفي بالأوزان المعروفة بل تستعمل الوزان المهملة وتولد أوزانا لم تستعمل من قبل ، بل تخرج على نظم الوزن المعروفة في بعض الأحيان .

وليست كل الموشحات سواء ، فبعضها أشد إمعانا في الزخرفة والتنميق من البعض الآخر ، سواء أنظرنا إلى النظام الداخلي للفقرة أم للنظام العام للموشح(٢) .

وقد يعمد الشاعر إلى تقسيم أبيات المطلع والأقفال تقسيما ثلاثيا متوازنا ، فلكل شطر من الأقسام قافية تتفق مع نظيره في الأقفال الأخرى ، ومع نظيره من أبيات الغصن إذا جاء في غصن من أغصان الموشحة. ومن ذلك قول لسان الدين بن الخطيب في موشحته التي تبلغ سبعا وثلاثين بيتا ، بما هو متعارف عليه من أبيات القصيدة العمودية .

يقول(٣) :

قد قامت الحجة فليعذر العاذر فالعذل لا يجدي

شيئا سوى الكرب وشقود الخاطر وشدة الوجد

حدث عن السلوان أو شئت يا صاح حدث عن العنقا

إنهما سيان فليقصر اللاح عمق شكا العشقا

---

(١) انظر موسيقى الشعر العربي ، د. حسنى عبد الجليل يوسف ، ٥٧/٢

(٢)انظر نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، د. علي يونس ، ص١٥٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

(٣) انظر لسان الدين بن الخطيب : نفاضة الجراب في علالة الاغتراب ، ص ١٦٧ .

قد عزني الكتمان فبان إفصاح ببعض ما ألقا

من صادق اللهجة وسنان عن ساهر لم يبل بالصد

منزه القلب مبرأ الناظر عن حالة السهد

عذب بالتيه قلبي وبالبين فلم أطق صبرا

ظبي تجنيه ما كان بالهين قد واصل الهجرا

مكمل فيه مسرحة العين قد أخجل البدرا

في طرفه حجة للفاتن الساحر ونافث العقد

يذهب باللب محكم السادر في الحر والعبد

فالأبيات تتقسم إلى ثلاثة أشطار كل شطر من تفعيلتين :

مستفعلن فاعل ، وبعض الأشطار جاءت مستعلن فعلان . وقد التزم الشاعر بهذا النظام في كل أبيات الموشحة التي جاءت في مطلع واحد وسبعة أقفال كل منها في بيتين ثم في سبعة أغصان كل غصن من ثلاثة أبيات ، والأشطار من منهوك البسيط[١] .

والتنويع في الموشحات والمسمطات وما شاكلها . يجعل التكوين أكثر تركيبا وأوضح نغما .

وبالرغم من تشابه الموشحات في شكلها العروضي العام . فباب التنويع داخل هذا الشكل العام مفتوح على مصراعيه ، فلا نستطيع إذا قرانا أو سمعنا مطلع الموشح أن نتنبأ بأوزان الجزء التالي أو بقوافيه ، وإذا اكتملت لدينا الصورة العروضية للفقرة المكونة من قفل ودور استطعنا أن نتنبأ بأوزان الأجزاء التالية ؛ فالأقفال متشابهة الوزن ، وكذلك الأدوار . ومع ذلك يبقي عنصر لا نستطيع التنبؤ به هو قوافي الأدوار وأحرف الروى فيها ، فالقوافي وأحرف الورى تتشابه في كل الأقفال ، ولكنها تختلف من دور إلى دور[٢] .

وقد يحدث بعض الاختلاف في القوافي فنري اتفاقا في القافية بين الشطر الثاني والرابع في كل قفل مع اتفاق النظائر جميعها في كل الأقفال .

---

(١) انظر موسيقى الشعر العربي ، د. حسنى عبد الجليل يوسف ، ص ٥٨ .

(٢) انظر نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي د. على يونس ، ص : ١٥٤ .

ومن ذلك قول ابن حاتمة الأنصارى[1] :

قمم هاتها قهوة　　　كدمع مهجـــــور

قد أفرطت إفراط　　　في اللطف والنور

هذي الربي تختال　　　في حلل الزهـــــر

قد سحبت أذيـــال　　　برودها الخضـــر

ورقت الآصــــــال　　　لعبرة القطـــــــر

فافتر عن حـــوة　　　ثغر الأزاهيـــــــر

ونم عن أخـــلاط　　　مسك وكافــــــور

فالروي في قافية القفلين يسير على النحو التالي :

وة ، ور ، اط ، ور ، فالأولى والثالثة في البيـــت متغايرتـــان ، والثانيـــة والرابعة متشابهتان وكل قافية تتفق مع نظيرتها في كل الأقفال حسب الـــترتيب . وقد تتشابه القوافي جميعها في الروى وإن اختلف بعضها في حركة هذا الحـــرف ومن ذلك قول ابن بقى[2] :

ساعدونا مصبحينا نرتشفها قد ظمينا

كنضار في لجين نعم أجر العاملينا

قم بنا نجلو الكؤوسا　　　تحت اظلال السحاب

نتعاطاها عروســـــا　　　حليها در الحبـــــاب

قهوة تعطي النفوســـا　　　عز أيام الشبــــــاب

تغصب الليث العرينا ويري كسري قرينا حين يسقي باليدين ، جامها حينا فحينا

فالقوافي حسب الروي كما يلي : (نا ، نا ، ن ، نا) وهي تسير على هــذا النحو في كل الأقفال[3] .

---

(١)انظر ديوان ابن حاتمة الأنصاري ، ص ١٦٢ ، تحقيــق د. محمــد رضـــوان الدايـــة ، دمشق، ١٩٧٢م .

(٢) انظر جيش التوشيح لابن الخطيب ، ص ١٣٠ .

(٣) انظر موسيقى الشعر العربي (ظواهر التجديد) د. حسنى عبد الجليل يوسف ٢/٤٥.

ويقول أحمد أمين أيضا معددا خصائص الموشحات إن قوافي الموشحة تعددت حتى بلغت العشرات لما راوا أن التزام القافية لا يترك وراءه إلا السآمه والملل كالنغمة الواحدة تكرر مرارا . وخرجوا عن أعاريض الشعر المعروفة حتى قال ابن بسام صاحب الذخيرة : " إن أكثر الموشحات على غير أعاريض الشعراء وعل أشطار كما أن أكثرها على الأعاريض غير المستعملة "[١] .

ويقول عنها أحمد أمين إن شعراءها " تحرروا من التقيد بسنة عشر بحرا فقالوا من الأوزان ما شاءوا أن يقولوا فالأذن الموسيقية هي الحكم لا أبحر الخليل"[٢] .

وفيما جاء منها على أوزان أشعار العرب أنها نظمت أول ما نظمت على الأبحر القديمة ثم تطورت أوزانها فيما بعد " فهي في نشأتها تعد مرحلة من مراحل تطور القافية فقط ، ثم تناول التطور أوزانها أيضا "[٣] وقد ذكر أمثلة من الموشحات التي جاءت في بعض الأوزان القديمة منها :

الرمل كقول ابن سهل شاعر أشبيليه المذكورة سابقا في المبحث السابق أو (أ).

المديد : كموشحة ابن التلمسانى :

قمر يجلو دجي الغلس — بهر الأبصار مذ ظهرا

آمن من شينة الكلف

ذبت من جيه بالكلف

لم يزل يسعى إلى تلفي

بركاب الدل والصلف

الخفيف كقول ابن الخطيب :

رب ليل ظفرت بالبدر — ونجوم السماء لم تدر

حفظ الله لينا ورعى — أي شمل من الهوى جمعا

---

(١) انظر ابن بسام : الذخيرة ص ٢١١ .

(٢) انظر أحمد أمين : ظهر الإسلام جـ٣ / ١٩٩ .

(٣) انظر موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص : ٢١٩ .

غفل الدهر والرقيب معا   ليت نهر النهار لم يجر

حكم الله لي على الفجر

السيع : كموشحة ابن الصابوني :

ما حال صب ذي ضني واكتئاب   أوضه يا ويلتـــــاه الطبيب

عامله محبوبه باجتنـــــاب   ثم اقتدي فيه الكرى بالحبيب

المتقارب : كموشحة أبي الحسن بن الفضل :

أو احسرت لزمان مضى   عشية بأن الهوى وانقضي

وأفردت بالغم لا بالرضا   وبت على جمرات الفضى

أعانق بالفكر تلك الطلول   وألثم بالوهم تلك الرسوم

ومن هذه الموشحات التي جاء على بعض الأوزان القديمة تطـور وزنـها فجاء من الموشحات بعض أشطره من وزن قديم والأخرى من وزن لا يعرفه أهل العروض ولا اكتشفوه في الأشعار القديمة ومن الأمثلة التي ذكرها د. أنيس قـول ابن مؤهل:

ما العيد في حلة وطاق   وشم طيب

وإنما العيد في التلاقي   مع الحبيب

يقول : " ففي هذا الموشح نري الأشطر الطويلة من مخلع البسـيط . أمـا الأشطر القصيرة فكل منها عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز وقد أصابـها التذييل أي أن " مستفعلن " صارت " مستفعلان "[١] .

ومن الأمثلة أيضا على هذا المزج بين الأوزان القديمة والجديدة قول صفى الدين الحلى :

شق جيب الليل عن نحر الصباح   أيها الساقون

وبدا للطل في جيب الأقـــاح   لؤلؤ مكنون

زدعانا للذيد الاصطبـــاح   طائر ميمون

---

(١) انظر د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص ٢٢١ .

" فالأشطر الطويلة هنا من بحر الرمل أما القصـــيرة فوزنـــها " مفـــاعلن مفعول" وذلك وزن جديد لا عهد لأهل العروض به في الأشعار القديمة "[١] .

أما مزج البحور فهو أيضا من خواص البنيـــة الموســـيقية للموشـــحات ، ومظهر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضي للقصيدة يري ابن سناء الملك: وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته ، مخالفة تتبين لكل سامع ، ويظهر طعمها لكـــل ذائق ، كقول بعضهم :

الحب يجنيك لـــذة العذل * واللوم فيه أحلى من القبل

لكل شيء من الهوى سبب * جد الهوى بي وأصله اللعب

وأن لو كان * جـــد يغني * كان الإحسان * من الحسن

فنلاحظ مباينة الأقفال للأوزان في الأبيات مباينة ظاهرة ، ومخالفة بعضـــها لبعض مخالفة واضحة .

ومن خواص بنية الموشح الموسيقية ، وهو الاتكاء الرئيس على التلحيـــن ، حتى أنه هو الذي يجبر كسورها العروضية ، ويكمل مسافاتها الإيقاعيـــة ، فـــإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقي بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبـــط أنغامها ولا وزن ينتظمها ، فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللـــوازم الموسيقية والتكملات اللحنية ما تصح به .

ويري ابن سناء الملك أن عروض الموشحات يعتمد أساسا علـــى التلحيـــن الموسيقي ، ويعترف بأن هذا هو الذي حال بينه وبين محاولة القيام بدور الخليـــل بن أحمد في ضبط أنماط الموشحات الموسيقية[٢] .

ولا يطلب الركابي في مقدمة كتاب " دار الطراز " لابن سناء الملك[٣] مـــن الشاعر الوشاح أن يتقيد بوزن قديم معروف تقيدا شديدا فالذي يمـــيز هـــذا الفـــن

---

(١) انظر السابق ص : ٢٢١

(٢) انظر شفرات النص ، د. صلاح فضـــل ص : ١١٩ ، دار الفكـــر ، القـــاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥م .

(٣) انظر مقدمة محقق دار الطراز ، ص : ١٣ .

ويكسبه جمالا - في رأيه - ليس العروض المقنن بل حرية الوزن ، وهي - مع هذا- حرية تقودها أذن موسيقية وضرورات التلحين ، يقول ابن سناء الملك " ... وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها وميزانا لأوتادها وأسبابها فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف ، وما لها عروض إلا التلحين ، ولا ضرب إلا الضرب ولا أوتاد إلا الملاوى ولا أسباب إلا الأوتار فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف ، وأكثرها مبني على تأليف الأرغن والغناء بها على غير الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز"[١] يقول جودت الركابي " وعلى هذا فليس العجز هو الذي حدا بالعرب إلى أن يحجموا عن إيجاد عروض مقنن للموشح كعروض الشعر العربي التقليدي بل وجدوا ذلك يتنافى مع روح هذا الفن الخاضع للحرية والتلحين والغناء "[٢] وقد أشار جودت الركابى في مقدمته إلى محاولة المستشرق الألماني (هارتمان) لإرجاعه أوزان الموشحات إلى ١٤٦ وزنا أو بحرا مشتقة من بحور الشعر العربي الستة عشر ولكنه لا يري في هذه المحاولة إلا التكلف - كما يقول - والتصنع إذ هناك موشحات تشذ عن الأوزان التي ذكرها " هارتمان " في كتابه ولا تخضع لها وعلى كل فإن مجرد المحاولة هي تثبيت لرسوخ الفكرة العروضية عند ابن سناء الملك او عند هارتمان[٣] وقد استمر تيار الموشحات حتى هذا العصر ، ومن موشحات القرن الثالث عشر الهجري موشحة عبد الله العمرى التي يقول فيها[٤] :

أيها الساقي تنبه　　　إن نجم الأفق طاح

وظلام الليل أدبر　　　وضياء الفجر لاح

ونسيم الجو نسم　　　حينما ضاء الصباح

---

(١)انظر ابن سناء الملك : دار الطراز ص : ٣٥ .

(٢)انظر مقدمة محققة دار الطراز ص : ١٣ .

(3) Hartman, Dor Mawassah, P. 199-200.

(٤) انظر الموشحات العراقية د. رضا محسن القريشي ص ٣٨٩ ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١م.

فأدر كأس الحميا واسقني يا صاح راح

وامزج الخمر بريق من ثناياك الملاح

طاب شرب الراح صرفا إذ دنا وقت السحر

من يدي ظبي غرير وجهه يحكي القمر

فهي ياقوت مذاب بكؤوس من درر

فاجلها بكرا عروسا بغدو ورواح

واغتنم صفو زمان باغتباق واصطباح

يا خليلي خل عني أرتشف برد الشراب

وأنلني رشف شهد من ثناياك العذاب

وأرحني يا نديمي من سلام وعتاب

لا تلومن محبا أن بسر الحي باح

طاب لي طلع عذاري بحبيب ذي وشاح

وتبلغ الموشحة أربعة عشر قفلا وأربعة عشر غصنا ، وهي من مجزوء الرمل .

وقد كشفت الموشحات عن إمكانية هائلة للإطار الموسيقي للشعر العربي ، وهي إمكانات تعطي للشاعر فرصة التجديد والتنويع . وقد ظلت الموشحة تتصدر قصائد الشعر في ميدان الغناء[١] .

وفيما يلي مجموعتان من أقفال الموشحات ، المجموعة الأولى :

١-حي الوجوه الملاحا وحي سود العيون (ابن زهر "الحفيد ")[٢]

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

٢-يا ليلة الوصل والسعود بالله عودي (ابن هرودس)[٣]

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلاتن

---

(١) انظر موسيقى الشعر العربي ، د. حسني عبد الجليل يوسف ، ٦٣/٢ .

(٢) انظر ابن سعيد ، المغرب ٢٧٣/١ .

(٣) انظر السابق جـ ٢١٥/٢ .

٣-أعانق بالفكر تلك الطلول وألثم بالوهم تلك الرسوم (ابن الفضل)[١]

فعولن فعلون فعلون فعول فعول فعلون فعولن فعول

٤-سل حارسي روضة الجمال وصولجي ذلك العـــــــــــذار

من توج الغصن بالهــــــــلال وأنبت الورد في البهار(ابن حريق)[٢]

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعول

٥-لأتبعن الهوى إلى أقاصيه

حتى يقول فريق رقت حواشيه (ابن زهر الحفيد)[٣]

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فعلن

المجموعة الثانية :

١-رح المراح وباكر بالمعلم المشوف غبوقا وصبوح على الوتر الفصيح

(عبادة بن ماء السماء)[٤]

فعلن مستفعلان فعلن مستفعلان فعولن فاعلان مفاعلتن فعول

٢-سطوة بالهيمان ظلما ولم يستنصر يا ساطي

خف سطوة الرحمن إذا حكم بين البرى والخاطى

ابن عبادة القزاز[٥]

مستفعلن فعلان مستفعلن مستفعلن مفعولن

٣-فقلما أسلو عن مرشف الأكواس

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلان

---

(١) انظر السابق جـ ٢/٢٨٩ .

(٢) انظر السابق جـ ٢/٣٣٩ .

(٣) انظر السابق جـ١ /٢٧٠ .

(٤) انظر ابن سناء الملك : دار الطراز ص : ٧١ .

(٥) انظر د. سيد غازي : ديوان الموشحات الأندلســـية ص: ١٧٣ ، منشـــأة المعـــارف ، الإسكندرية ، ١٩٧٩م .

وساحر الطرف مساعد الجلاس فسقينى بنت الزراجين[1]

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلان مفاعيلن مستفعلن فعلن

٤-عرف الروض فاح والطير قد غنى والصبح أمنا فباكر الدنا

(ابن عيسى الإشبيلي)[2]

مفعولن فعول مستفعلن فعلن فعلن فعلن مستقفعلن فعلن

٥-فالوصال ما قد خلا من أمـــــــــــل فائت

والخيال ما قد عـــــلا من نفس خافت (ابن القزاز)[3]

فاعلان مستفعلن مستفعلن فاعلن

من الواضح أن المجموعة الثانية أشد تعقيدا وتنميقا من المجموعة الأولى ، فالعلاقات في المجموعة الأولى تكرار بسيط ، فأكثرها أشبه بأبيات الشعر التقليدي الذي تتساوى فيه الأعجاز والصور . أما المجموعة الثانية فكل قفل فيها يتكون من أجزاء متعددة ، متباينة في أطوالها وأوزانها . والتقفية في المجموعة الأولى إمـــا أن تجعل القفل كبيت أو بيتين من الشعر التقليدي المصرع أو غـــير المصـــرع ، وأما أن تجمع بين تقفية الأعجاز. وتقفية الصور ، (كما في المثال الرابع) ، أمـــا المجموعة الثانية فقوافيها كأوزانها شديدة التعقيد.

ولا يقتصر الأمر على الأقفال ، فالأدوار في التفـــاوت[4] . وكمـــا تفنـــن الوشاحون في الأوزان ، تفننوا أيضا في القوافي ، فكسروا رتابة القافية الموحـــدة التي كبلت القصيدة العربية ، وأخذوا ينوعون فـــي القوافـــي لإثـــراء الموشـــحة بالموسيقي وإمدادها بالحيوية والطرافة.

---

(١) انظر ابن سناء الملك : دار الطراز ص ٦٢ .

(٢) انظر ابن سعيد : المغرب : ٢٧٧/١ .

(٣) انظر ابن سناء الملك : دار الطراز ص : ٦٢ .

(٤) انظر د. على يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشـــعر العربـــي ، ص ١٥٧ ، الهيئـــة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

"وتختلف تقفية البيت في الموشحة باختلاف أنماط البنية. وأقل ما يبني على قافيتين فصاعدا إلى عشر قوافي. وتتراوح قوافيه في الدور بين قافية وخمس قوافي. وتتراوح في القفل بين قافية وثماني قوافي. وأقل ما يبني الجزء على قافية فصاعدا إلى أربع قواف. وقد يبني على قواف متفقة أو مختلفة. وقد يجمع بين المتفق منها والمختلف في تقفيته[١] .

وقد تأنق الوشاحون في اختيار قوافيهم ، فافتنوا في تنويعها وعمدوا إلى الترصيع وزاحموا بينها ، حتى لقد وصف وشاح كابن حزمون بان له قدرة على مضايقة القوافي "[٢] ويمكن أن لنمس ذلك في موشحته التي نظمها في رثاء أبي الحملات حيث جمع فيها حشدا كبيرا من القوافي ، ونوع فيها ، وزاحم بينها ، وعمد إلى تجنيس القوافي في دورها وقفلها الأخيرين كقوله[٣] :

ماء المدامع صاب	**عليك أولى أن يجود**
سقى البرية صاب	**رزء أحلك اللحود**
فكل خلق أصاب	**إلا النصاري واليهود**
ناديت قلبا مصاب	**يجرى على الميت العهود**
يا قلبي المهتاج تصبرا	**زان الثرى مدافع**
ابن أبي الحجاج فهل ترى	**لما جرى مدافع**

وأكثر الوشاحون من تجنيس القوافي في الأدوار والأقفال لإظهار مهارتهم الفنية ولإثراء موشحاتهم بالوان مختلفة من الموسيقي ، فنجد ابن سهل يلتزم بتجنيس القوافي في كل دور من أدوار إحدى موشحاته التي تبلغ خمسة أبيات ، فمن ذلك قوله :

---

(١) انظر في أصول التوشيح د. سيد غازي ، ص١١ وما بعدها .

(٢) انظر المغرب لابن سعيد : ٢/٢١٧ .

(٣) ديوان ابن سهل ص : ٣٣٥ .

هواك يا فتنة الأنام نام والصبر زر

اتيت مستبعد المرام رام سهم الفتور

وجئت بالسحر في انتظام ظام إلى الصدور

والزهر فيك على الجبين يتلى مفصلا

وفتن الششترى بتجنيس القوافي في الأقفال ، وله أكثر من موشحه تسير على هذا النمط ، فمن ذلك قوله في مطلع موشحة[١] :

صاح لاح الصباح للحر

بعد ليل دجاه كالبحر

ويسلك هذه الطريقة في موشحه أخرى ، فيقول[٢] :

شربنا مداما بلا آنية

فلا تحسبوا عينها آنية

فيا حبذا سكرنا حين نم

بسر الندامي وما كان ثم

سمعنا بها نغمات القدم

تجدد من خمرة باليه

فلم يلتفت غيرها باليه

وعلى هذا النحو أخذ وشاحو الأندلس ، وينوعون في القوافي ، ويتأنقون في صنعهم العروضية فيجددون في الأوزان ، ويبدعون فيها ويواصلون مسيرة التوليد العروضي فيطورون ويجددون ويخضعون العروض العربي لمهاراتهم الفائقة دون أن يخرجوا عنه أو يبدلوه بغيره[٣] .

---

(١) انظر ديوان الششترى ص : ١٦٢ .

(٢) انظر السابق ص : ٣٣٥ .

(٣) انظر د.فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه ، ص:١٠٧ .

٣-تأثيراته :

وإذا كانت مخالفة أشكال المسمطات والمخمسات وغيرها تقتصر على الإتيان بأكثر من قافية في القصيدة الواحدة ، بجانب تغيير الأضرب (حيث يجتمع الوزن تاما ومشطورا) (وإن كان هذا يمكن أن يقبل إذا عد البيت التام بيتين مشطورين) ، وإذا كانت مخالفة الشعر المرسل ، كما تحقق في الشعر العربي الحديث قاصرة على التخلص من الروى مع الحفاظ على الوزن ، وعلى بنية القافية في معظم الأحوال ، فإن مخالفة الموشحة والشعر الحر وقصيدة النثر ، كانت أكبر من ذلك كثيرا[١] .

فقد يعمد الشاعر في الموشحة إلى تكرار الكلمة التي يأتي بها في شطرة أو نهاية لشطرة وتكون الكلمتان مختلفتين في المعني متفقتين في اللفظ .
ومن ذلك ما قاله ظافر الحداد في إحدي الموشحات[٢] :

ثغر لاح — يستأثر الأوراح
لما فاح — ما الخمر ما التفاح ؟
ألجاني — ذا التائه الجاني
أنساني — نظره إنساني
أفناني — طير بأفناني
أحياني — في بعض أحياني
لما صاح — ما خلته يا صاح
للأرواح — ذا نشوة من راح
قلبي مال — فيه إلى الامال
مالي حال — يا قوم لما حال

---

(١) انظر د. سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص٩٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

(٢) انظر ديوان ظافر الحداد ص ٣٣٣ ، تحقيق د. حسين نصار ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، د. ت .

لولا الخال　　ما كنت إلا خال

لما غال　　قلبي فصبري غال

ذا المزاح　　عاتبته ما زاح

والإصلاح　　أن أترك الإصلاح

فهو نوع من التجنيس الصوتي ويسميه ابن رشيق الترديد .

والأقفال تتكون من شطرين كل شطر ينقسم قسمين ، وتتحد القافية في الأقسام جميعها في كل الأقفال .

ووزن أقسام الأقفال كما يلي :

مفعولان .. مستفعلن فعلان .. مفعولان .. مستفعلن فعلان

أما أبيات الأغصان فوزنها في الغصن الأول :

مفعولن .. مستفعلن .. فعلان .

والكلمة التي تأتي في القسم الأول .. تتكرر في آخر القسم الثاني .

وقد يعكس الشاعر النمط فيأتي بالقسم الأكبر في الشطر الأول والقسم الأصغر في الشطر الثاني :

ومن ذلك قول ظافر الحداد أيضا موشحة أخرى [١]:

يا لاح في سمر　　كالسمر

مهلا فإن صبري　　كالصبر

لم تغمض مذ جفاني　　أجفاني

وصار دمعي شاني　　في شاني

والحب مذ بلاني　　أبلاني

يا صاح كم أسري　　مع أسري

اعذر فوجه عذري　　مع عذري

أود لك خفضا　　لا خفضا

ها قد رجعت أرضي　　كي ترضي

---

(١)انظر السابق ص : ٣٣٣ .

ديني لعل يقضي　　أن يقضي

فالشطرات الأولى : من الأغصان تتكون من تفعيلتين هي : " مستفعلن فعولن " .

والشطرات الثانية من تفعيلة واحدة " مستفعل " والكلمة التي ترد في نهاية الشطرة الأولى تتكرر هي نفسها او حروفها في الشطرة الثانية .

ومن هذا النمط ما تبدو فيه الشطرة الثانية كأنها الصدى أو نوع من الترديد. ومن ذلك موشحة ابن زهر الإشبيلي التي يقول فيها[١] :

قلبي من الحب غير صاح　　صاح

وإن لحاني على الملاح　　لاح

وإنما بغية اقتراحي　　راحي

إن دري قصتي وشاني　　شاني

ولي من الحب قد تسلسل　　سل سل

في صورة الدمع بعدما　　انهل منهل

والعود عندي لمن تأول　　أول

والحسن فيه على المثاني　　ثاني

يا أم سعد باسم السعود　　عودي

وبعد حين من الهجود　　جودي

على مليك تحت البنود　　نودي

فقال إني بمن دعاني　　عاني

وناظري ناضر المحيا　　حيا

أراك من قوله إليا　　ليا

فأنشدته لمن تهيا　　هيا

واحد هو يا أمي من جيراني　　راني

وناطق بالذي كفاها فاها

---

(١)انظر توشيح التوشيح لصلاح الدين الصفدي ص : ٩٦ - ٩٧ .

وبعدما راغبا اتاها تاها
وبالجمال الذي سباها باهي
قالت على الحسن من سباني باني

فالموشحة تسير على نمط واحد ولا ترتبط بالإطار التقليدي للموشحة فكل مقطوعة لها قافية مستقلة تتكرر في كل بيت مرتين ووزن كل بيت مستفعلاتن مستفعلاتن - فعلن أو مستفعلن فاعلن متفعل - فعلن .

والقسم الثاني من كل شطر أو بيت هو تكرار لبعض حروف الكلمة الأخيرة للقسم الأول ، فهو يشبه صدي الكلمة حين ترتد إلى قائلها حيث لا يسمع إلا هذا الجزء الأخير ، وهو نمط مبتكر للموسيقي الشعرية يصلح للغناء والتطريب . وقد قدم ابن زهر موشحة أخرى مثلها تسير على النحو نفسه ، كما قلد بعض الشعراء هذا الموشح كما فعل الصلاح الصفدي .

وقدم صفي الدين الحلي " الموشح المضمن " وهو من مخترعاته التي لم يسبقه إليها أحد ، والأبيات المضمنة منسوبة إلى أبي نواس.
يقول فيه(١) :

وحق الهوى ما حلمت يوما عن الهوى	ولكن نجمي في المحبة قد هوى
ومن كنت أرجو وصله قتلتي نوى	وأضني فؤادي بالقطيعة والنوى
ليس في الهوى عجب	إذ أصابني النصب
حامل الهوى تعب	يستخفه الطرب
أخو الحب لا بنفك صبا متيما	غريق دموع قلبه يشتكي الظما
لفرط البكا قد صار جلدا وأعظما	فلا عجب إن يمتزج الدمع بالدما
الغرام أنحله	إذ أصاب مقتله
إن بكي يحق له	ليس ما به لعب

---

(١) انظر الموشحات العراقية د. رضا محسن القريشي ص ٣٦٤ - ٣٦٥ .

فالبيت الأخير في كل غصن من شعر أبي نواس من بائيته من بحر المقتضب[1] . لشوقي ٨ موشحات في " الشوقيات " ، جملة أبياتها ٣٨٦ ، وتستقطبها ٣ أشكال :

أ-الشكل الأول :

الشكل الأول يضم ٦ موشحات هي : تحيه الترك ، والقسم الأخير من قصيدة أبو الهول " والبسفور كأنك تراه ، ومعالى العهد ، والنيل ، ونشيد مصر .

وصورة هذا الشكل :

________ أ	________ أ
________ أ	________ أ

____

________ ب	________ ب
________ ب	________ أ

____

.... الخ

فهذا النوع من الموشحات الشوقية يتكون من مجموعة مقاطع كل منها ذو بيتين . أما المقطع الأول فهو بمثابة المطلع إذ بيتاه مصرعان على قافية جديدة ومتنوعة من مقطع من آخر وتلتزم في الشطر الرابع الأخير قافية المطلع حتى نهاية الموشح .

ب-الشكل الثاني :

هذا خاص بموشح واحد هو : " نشيد الكشافة " ،

---

(١) انظر موسيقى الشعر العربي (ظواهر التجديد) د. حسنى عبد الجليل يوسف ٦٢/٢.

وصورته :

ــــــــــــــــــــ أ ــــــــــــــــــــ أ

ــــــــــــــــــــ أ ــــــــــــــــــــ ب

ــــــــــــــــــــــــــ

ــــــــــــــــــــ ج ــــــــــــــــــــ ج

ــــــــــــــــــــ ج ــــــــــــــــــــ ب

الخ ....

يتكون هذا الموشح من مجموعة مقاطع كل منها ذو بيتين كذلـــك ، أي ذو أربعة أشطر ، إلا أن الشطر الرابع من المقطع الأول هو الذي تظهر فيه وحـــدة القافية التي تلتزم في آخر كل مقطع. وفي الأشطر الثلاثة الأولى من كل مقطـع - بما في ذلك المقطع الأول - تظهر قافية جديدة ومتنوعة .

م - الشكل الثالث :

هذا كذلك خاص بموشح واحد هو " صقر قريش : عبد الرحمن الداخل وقد عارض به موشح ابن الخطيب ، وصورة هذا الموشح :

ــــــــــــــــــــ أ ــــــــــــــــــــ ب

ــــــــــــــــــــ أ ــــــــــــــــــــ ب

ــــــــــــــــــــــــــ

ــــــــــــــــــــ ج ــــــــــــــــــــ د

ــــــــــــــــــــ ج ــــــــــــــــــــ د

ــــــــــــــــــــ ج ــــــــــــــــــــ د أ

ــــــــــــــــــــــــــ

ــــــــــــــــــــ أ ــــــــــــــــــــ ب

ــــــــــــــــــــ أ ــــــــــــــــــــ ب

الخ ....

هذا الموشح يقوم على نوعين من المقاطع ، النوع الأول يبدأ استعماله من المطلع ويتكون من ٤ أشطر تتناوب في أواخرها قافيتان قارتان ، والنوع الثاني يبدأ من المقطع الثاني ويتكون من ٦ أشطر تتناوب في أواخرها قافيتان جديدتان ومتجددتان والموشح مبني على تناوب هذين النوعين إلا أن النوع الأول قافيتاه قارتان تلتزمان في كل مقطع رجع إليه ، ومن النوع الأول مطلع القصيدة وقفلها ، بينما في النوع الثاني تتجدد القافيتان من مقطع مماثل آخر .

إن التحرر الجزئي الذي أظهره شوقي في قوافيه والمتمثل في الخروج عن نطاق القصيدة بقالبها " العمودي " وبحرها الواحد وقافيتها الموحدة الرتيبة إلى الأراجيز ونظائرها حينا وإلى الموشحات حينا آخر لا يعدو أن يكون تحررا مشروطا مقيدا نعني أنه ليس تحررا جديد الديباجة. فلا نراه إلا من مظاهر تأكيد محافظة الشاعر على مسا سنه القدماء من أساليب الإطار في مستوي الموسيقي على الأقل(١) .

وتتميز قوافي الموشحات عند شوقي بتنوع القوافي ، على غير تنوعها في الأراجيز ، ولا تميز بوحدة البحر ولا بوحدة الموضوع ولا بقصر الأشعار بصفة عامة ،ولا يهمنا من أمر الموشحة قافيتها في حد ذاتها ولكن من حيث خصائص تنوعها ومظاهرها الموسيقية الطريفة(٢) .

وكان التنويع الموسيقي في الموشحات ، ذا تأثير ضخم في شعراء المهجر ، وتكاد هذه الطريقة تغلب على الديوان المهجري ولعل في هذا أثاره من إعجاب بتلك الحرية التي تهيئها تلك الطريقة لدي الشاعر المهجري ، الذى يعترف في أكثر من موضوع بثقل هذه القيود وصرامتها ، يقول ميخائيل نعيمة " إن القافية

---

(١) انظر خصائص الأسلوب في الشوقيات د. محمد الهادي الطرابلسي ، ص ٤٩ .

(٢) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص : ٢١٩ - ٢٣٢ .

العربية السائدة إلى اليوم ، ليست سوى قيد من حديد يربط قرائح شعرائنا ، وقد حان تحطيمه من زمان "[1].

وفي كلمة نعيمة من المغالاة مالا يخفي ، وهو نفسه لم يستطع التحرر المطلق من هذه القيود الحديدية على حد تعبيره ، وهذا القيد الحديدي لا يربط إلا قرائح غير الشعراء[2] .

ومحاولة التقعيد والتقنين للتنوع الموسيقي لدي المهجريين محاولة عسيرة صعبة . لأن التنوع بطبيعته عندهم لا يخضع لتوحد واقتباس تحكمه قواعد الفن. وإنما يخضع بالدرجة الأولى لمزاج الشاعر الذي يمارسه ، وهذا التنوع لم يخرج في الأعم الأغلب عن الأنساق الموسيقية في الموشحات ، وهي من طبيعتها تحور من جانب وتمسك من جانب آخر . ومن هذه الأنماط الموسيقية المتعددة نرى مدي اقترابها او ابتعادها من الأنماط الموسيقية المعهودة .
يقول نعيمة من المزدوج تحت عنوان " النهر المتجمد " :

يا نهر هل نضبت مياهك انقطعت عن الخرير
أم قد هرمت وخار عزمك ، فأنثنيت عن المسير
بالأمس كنت مرنما بين الحدائق والزهور
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الزهور[3]

ويقول أبو ماضي من المربعات :
ولقد قلت لنفسي وأنا بين المقابر
هل رأيت الأمن والراحة إلا في الحفائر
فأشارت فإذا للدود عيث في المحاجر

---

(١) انظر ميخائيل نعيمة : الغربال ، ص : ٧٥ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٤٦ .
(٢) انظر حركة التجديد الشعري في المهجريين بين النظرية والتطبيق ، د. عبد الحكيم بلبع ص ٣١٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠م .
(٣) انظر همس الجفون ميخائيل نعيمه ص : ١٠ ، دار حماده ، بيروت ، د.ت .

ثم قالت أيها السائل إني

لست أدري

انظري كيف تساوى الكل في هذا المكان

وتلاشي في بقايا العبد رب الصولجان

والتقي العاشق والقالي ، فما يفترقان

أفماذا منتهي العدل ، فقالت

لست أدري(١)

فالنموذج الأول تتميز القافية فيه كل بيتين ، والنموذج الثاني كل أربعة أبيات فيه بقافية معينة ، ولا عبرة بكتابة جملة " لست أدري " في سطر وحدها ، لأنها تكملة للتفعيلات الثلاث قبلها ، وبها يتم البيت تفعيلاته الأربع لأنه من مجزوء الرمل .

وهذا لون آخر يكاد يشبه الموشحات ، برغم أن الشاعر ناوح بين أشكال موسيقية فيما يسمي بالأقفال ، يقول نعيمة تحت عنوان " لو تدرك الأشواك " :

يا ساقي الجلاس بالله لا　　تحفل بكأس بين هذى الكئوس

أرتع لغيري الكأس أما أنا　　فأحسب كأني لست بين الجلوس

وأعبر ودعني فارغ الكأس

لا ، لا تقل ما طابت الخمر لي　　أو أنني ما بينكم كالغريب

بل إن لي يا صاحبي خمرة　　ما مثلها يطغي بروحي اللهيب

أعصرها من قلبي القاسي

وهذا لا غبار عليه ، لولا أنه لم يلتزم رويا واحدا في الأشطر الأولى في كل بيتين اثنين ، ثم نوع في قوافي الشطرة الخامسة ، فهي هنا " سين " بعدها " نون " ، ولكنه في المقطعين الأخيرين أتي بعد الشطرة الخامسة بشطرة سادسة . فكان النسق كالآتي :

---

(١) انظر إيليا أبو ماضي : الجداول ، ص ٩٨ ، نيويورك ، ١٩٢٧م .

يا زهرة ما بين شوك نمت ... لولا شذاها ضل عنها البصر
هل ترك الأشواك يا زهرتي ... أن الشذا صدا شذاك انتشر
في الحقل لا عطر لها فادحا
هل تدرك الأشواك ما تدركين
هل عطر العليق أذيـــاله ... من حيث تمتصين أنت الأريج
أم حاك غير الشوك ثوبا له ... من حيث أنت أبهي النسيج
وقد تصبح الأشواك أقاحا
لو تعرف الأشواك ما تعرفين[١]

وهذه التنويعات لا تخضع لقاعدة مطردة غير مزاج الشـــاعر ، ولكنـــه إذا جاء بها فلابد من التزامها ولو مرتين على الأقل كما ، هو الحال عند نعيمة .

وهذا نص لجبران قد استعمل فيه نمطا من الصياغة الموسيقية أقرب شـبها بطريقة الموشحات الأندلسية ، من حيث المناوحة في القوافـــي بيـــن الأغصـــان والأقفال ، فهو يستعمل في هذا النمط أشطرا طويلة تتلوها أشطر قصيرة توافقـــها في الوزن ، ثم يلتزم قافية واحدة بين كل شطرين مـــن هـــذه الأشـــطر الطويلـــة والقصيرة ، يقول في قصيدة له بعنوان " أغنية الليل " :

سكن الليل ، وفي ثوب السكون ... تختبي الأحلام
وسعى البدر وللبدر عيـــــون ... ترصد الأيـــام
فتعالى يا ابنة الحقل نـــــزور ... كرمة العشاق
علنا تطغي بنهاك العصـــــير ... حرقة الأشواق
اسمعي البلبل ما بين الحقـــول ... يسكب الألحان
في فضاء نفخت فيه التلـــــول ... نسمة الريحان
لا تخافي يا فتاتي ، فالنجـــوم ... تكتم الأخبار
وضباب الليل في تلك الكــــروم ... يحجب الأسرار[١]

---

(١) انظر ميخائيل نعيمة : همس الجفون ص ٢٨ ، ٣١ .

وكانت نازك الملائكة قد أكدت في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) وفي جميع كتاباتها الأخرى بأنها هي - لا سواها - أول من بدأ كتابة الشعر الحر ، وأن البداية كانت قصيدتها (الكوليرا) المكتوبة والمنشورة في سنة ١٩٤٧م[٢] . وتتعمد نازك الملائكة حصر قضية الأولية بينها وبين السياب في قصيدته (هل كان حبا) ، ولجأت إلى وسيلة أخرى لإثبات أوليتها المعلقة في كتابة الشعر الحر فنفت تأثرها بأي نمط شعري سابق لها بان زعمت بالقول بعدم معرفتها بتلك الأنماط الشعرية ، فلا أثر للموشحات عليها (لأن المشهور المحفوظ منها يقوم على أساس المقطوعة، ويحافظ على طول ثابت للأشطر)[٣] .

أما البند[٤] فلم تعلم به نازك إلا سنة ١٩٥٣ وتعطي نفسها أعذارا تبرر بها عدم معرفتها بهذا الفن الشعري السائد في بلدها[٥] .

وأنكرت نازك الملائكة أيضا معرفتها بتجارب أحمد زكي أبو شادي في الشعر الحر وحددت مرة أخرى زمن إطلاعها على دعوة أبي شادي وتقول إن ذلك كان في سنة ١٩٦٣[٦] .

وكان ينبغي أن تعطى الموشحات حقها في التأثير في نفوس شعراء العربية، وأنه لأمر حتمي أن يكون الموشح أثر بالغ على حركات التجديد في الشعر . والموشح أبرزها وأكثرها عراقة في التراث العربي وفي الذهن العربي

---

(١)انظر البدائع والطرائف جبران خليل جبران ، ص ٢١٢ ، مطبعة يوسف كوى بمصر ١٩٢٣م .

(٢) انظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٢٣ ، مكتبة النهضة ، ط٢ ، بغداد ، ١٩٦٥م .

(٣) انظر السابق ص : ٢٥ .

(٤) انظر السابق ص : ١٦٩ .

(٥) انظر السابق ص : ٢٦ .

(٦) انظر نازك الملائكة : محاضرات في شعر علي محمود طه ، ص ١٨٧ ، معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة ، ١٩٦٥م .

وسواء أنكرت نازك أو اعترفت فاثر الموشحات حقيقة أدبيــة ونفســية لا يمكــن إنكارها[١] .

كان الشكل الجديد صدمة للأذواق ، لخروجه الحاد علـــى كــل الأشـــكال الموسيقية المعروفة من قبل ، ومنها الأشكال التي عدت جديدة ، حتى الموشحات . فكل أشكال التجديد التي ظهرت من قبل قامت على نوع من الانتظام الهندسي[٢] .

ومن الممكن لأية قصيدة مصوغة في شكل من الأشكال السابقة أن تقســم إلى أجزاء متناظرة ، فالقصيدة على النظام القديم مقسمة إلى أبيـــات متســاوية ، تتساوى فيها الصدور ، وتتساوى أيضا الأعجاز ، والقافية موحدة.

وفي قسم من الموشحات[٣] تتناظر الأقفال كمـــا تتنـــاظر الأغصـــان فـــي أوزانها، والقوافي دائما تسير على نظام دوري منتظم في داخل القفل الواحـــد ، وفي داخل الغصن الواحد ، كما أن الأقفال تتشابه قوافيها .

ومن هنا نستطيع أن نطلق على كل هذه الأشكال اسم " الشكل العمـــودي " أو " الأشكال العمودية " . أما الشكل الجديد ، فقد فأجا الناس بخلوه من كل نظـــام يحكم أطوال الأبيات (عدد التفعيلات في البيت الواحد) ، وكذلك خلوه من نظـــام يحكم القوافي ولهذا كان من الطبيعي أن يحدث هذا الشكل ما أحدث من رد فعـــل عنيف ، وكان من الطبيعي أن يرفض كثير من الناس الاعتراف به شكلا شعريا ذا موسيقي شعرية وحجتهم الأولى أنه يفتقر إلى الانتظام والتناسق أو إلى " الشـــكل " و "التصميم "[٤] .

---

(١) انظر د. عبد الله محمد الغزامي : الصوت القديم الجديد ، ص : ٢٠ .

(٢) انظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص : ١٨٩ .

(٣) انظر ابن سناء الملك : دار الطراز ، ص : ٣٥ .

(٤)انظر النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى فـــي الشـــعر الجديـــد ، د. علـــى يونـــس ، ص:١٨٠ .

وقد التزم اليازجي في مسرحيته المروءة والوفـــاء[١] بقواعـــد المســـرحية الكلاسيكية الفرنسية ، فقد أورد قصيدة في مقدمة المسرحية يتضح منها أنــه دارس لها وأنه متبنيها في عمله إلا أن معرفته للكلاسيكية والتزامه بها لم يجعلــه يكتــب مسرحية مبنية بناء غربيا وإنما كان الشكل الظاهر للمسرحية حدثـــا وصراعـــا ، وشخصيات وحوارا يقوم به ممثلون على خشبة المسرح .

وتعتمد بنية المسرحية على شعر عربي في أساسه ، فالشعر يتكـــون مـــن قصائد كاملة ملتزمة بالوزن الواحد والقافية الواحدة ، ثم تتوقف القصيدة ليقدم لنـــا الموشح فهو تنويع بضرورة الأداء الغناء الذي أصبح جزءا من بنيـــة المســـرحية وشكلها. فالقصيد قد يؤدي وقد يغني .

أما الموشح فهو موضوع للغناء فقط . لذا فـــإن مقطوعـــات الموشـــحات وضعت لها الألحان المذكورة في هامش النص وحين يلقي قيس موشحا هو :

يكفي عناد   كم يعاد   هزر الكلام

أخشي تباد   من قراد   عند الصدام

هذا الكلام   مثل الحسام   طى الفؤاد

دعد اذهبي   واغربي   من ذا المقام

أو جربي   واشربي   كأس الحمام

(قيس سالا عليها السيف فتهرب)

مثلي تكون الرجال   أو لا فلا لا

عزيزا يصير الجبال   منه رمالا

أين قراد يلقي الفؤاد   منى جمادا

يا ليت دام في الفراش   يلقي احتمالا

عند الهيام إذ يضام   يغدو ذلالا

---

(١) انظر خليل اليازجي : المروءة والوفاء ، بيروت ، ١٩٨٤م.

يذكر المؤلف في الهامش أنه يؤدي على " لحـــن حجــاز علـــى " اصـــل إفتضاحي غدا حب الجمال " . وحين تخاطب دعد قيسا بموشح

قيس ذا المقال   فاسد باطل [1]

يذكر في الهامش أنه على " لحن صبا على فقد ملكت قلبي بدر الجمـــال "[2]
وهكذا مع كل موشح تلقيه شخصية من شخصيات المسرحية يحدد لها اللحن الــذي يجب أن يتبع في غنائه[3] .

---

(١) انظر السابق ص : ٤٥ .

(٢) انظر السابق ص : ٤٦ .

(٣)انظر المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث ، د. احمد شمس الدين الحجـــاجي ، ص٣٢ ، كتاب الهلال ، عدد ٥٣٨ ، ١٩٩٥م .

الفصل الثالث

حلقة التنويع الموسيقي في الشعر الحديث

[أ] موسيقى الوزن :

وقف شعراء مرحلة الإحياء والكلاسيكية الجديدة عند المحاولات التشكيلية القديمة المعتمدة أساسا على الصورة الموسيقية الخارجية فكتبوا في الأوزان القديمة الكاملة ، كما كتبوا في المجزوءات والمشطورات ، كتجربة البارودي مستعملا تفعيلة فاعلاتن في قوله المشهور :"

املأ القدح　　　واعص من نصح

وتجربة شوقي مستعملا التفعيلة نفسها .

مال واحتجب　　　وادعى الغضب

وبشكل عام فقد ظلت الصورة الموسيقية القديمة هي المسيطرة بما تعتمد عليه من خضوع لمبدأ تنظيمي محدد مباشر .

ولم تلبث القصيدة العربية بعد فترة ازدهار الكلاسيكية الجديدة عند شوقي ومدرسته أن تعرضت لثورات حول الصورة الموسيقية التقليدية وقدرتها على مصاحبة الانفعالات الشعرية المعقدة المتشابكة نتيجة لما طرأ على الشعر من مفاهيم غيرت وظيفته ومفهومه .

وخاضت القصيدة العربية في ثورتها تلك تجارب عديدة في محاولة للوصول إلى صور موسيقية تتناسب والمفاهيم الشعرية الجديدة .

ولكن هذه الثورة لم تستطع أن تحقق نموا سريعا مثلما حققت قضايا أخرى كقضايا المضمون مثلا. وهذا طبيعي ، فالحس الموسيقي يحتاج بطبيعة الحال إلى مرحلة طويلة للتعود والتآلف ومن ثم التذوق .

حاولت مدرسة الديوان ومطران تطوير الصورة الموسيقية بالتحرر أحيانا من القافية ، واستعمال القافية المزدوجة ونظام المقطوعات ، كما حاولوا في محاولات قليلة أن يستعيضوا عن نظام البيت الشعري بمصراعيه بالكتابة في سطور شعرية ، ولكنها كانت قليلة متفرقة . ذلك أن هؤلاء الرواد اهتموا في

المرتبة الأولى بالتجديد في إطار التجربة الإنسانية من خلال الإطـــار الموســيقي التقليدي كان شكري أكثرهم ثورة على الصورة الموسيقية التقليدية ، فكتب شـــعرا مرسلا بلا قافية ، كقصائد (كلمات العواطف - الجنة الخراب - عتاب الملك حجر - واقعة أبي قير - نابليون والساحر[١] ، كما استعمل القوافي المزدوجة والمتقابلـــة في عدد من القصائد .

كذلك استعمل المازني القوافي المرسلة والمزدوجة ، وكتب العقاد في نظـلم المقطوعات كقصيدة المصرف[٢] ، ونظام الموشحات كما في قصيدته نور[٣] .

كذلك حاول المازني أن ينوع في عدد تفاعيل السطر الشعري الواحد كمـــا في قصيدته إلى جوارها وفي قصيدة " ليلة وصباح " التي مطلعها :

خيم الهم على صدر المشوق

يا صديقي[٤]

ومثل هذا فعله العقاد في عدد من القصائد منها المصرف (ديـــوان عـــابر سبيل) وقصيدة " عدنا والتقينا " ديوان بعد الأعاصير - التي يقول فيها[٥] :

التقينا

والتقينا

عجبا كيف صحونا ذات يوم فالتقينا

بعدما فرق قطران وجيشان يدينا

فتصافحنا بجسمينا وعدنا فالتقينا

بعد عصر

---

(١) انظر ديوان عبد الرحمن شكري ٨٥/٢ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، تقديم نقـــولا يوسف ، الإسكندرية ، ١٩٦٠م .

(٢)انظر عابر سبيل للعقاد ٣٩٨ ط١ ، ١٩٣٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٣)انظر بعد الأعاصير للعقاد ص ٢١٥٥ ، ط١ ، ١٩٥٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤)انظر الديوان في الأدب والنقد للمازني ص ٢٥٤ ، مطبعة الشعب ، ط٣ ، القاهرة .

(٥) انظر بعد الأعاصير للعقاد ص ١٢٨ .

والنوى تجري وسر الحب في الأكوان يجري والقصائد التي كتبها الدكتور يوسف عز الدين مماثلة لنظام وزن الشعر الحر كانت على وزن فاعلاتن من بحر الرمل. وكذلك كانت قصيدة فؤاد الخشن أيضا. أما باكثير فقد اعتمد البحر المتدارك في مسرحية (أخناتون) وفي قصيدة (نموذج من الشعر المرسل الحر)(١) أي على وزن فاعلن وتفريعاتها ولا يخرج من هذا إلا محاولات أبي شادي وخليل شيبوب لاعتمادها أكثر من بحر في القصيدة الواحدة وهذا الاتفاق في الاعتماد على وزن فاعلاتن فاعلن يشير إلى حقيقتين هامتين أولاهما هي الارتباط بين هذه المحاولات وبين الموشحات - فإنه من المعروف أن معظم الموشحات المعتمدة على النظام الوزني العربي والمشهور منها بخاصة كانت على وزن فاعلاتن كما في موشح ابن سهل الأندلسي:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى

قلب صب حله عن مكنس

الذي عارضه(٢) لسان الدين بن الخطيب في موشحه :

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل بالأندلس

والحقيقة الثانية في ذلك هو تأثر هؤلاء الشعراء ببعضهم .. وإلا فما معني إصرارهم على اعتماد هاتين التفعيلتين بخاصة وهم في طور التجريب. اعتمدت نازك الملائكة في قصيدتها الكوليرا وزن فاعلن - المتدارك. وهو ما سبقها إليه على أحمد باكثير.

وهذا قد يكون دليل تأثر فني بتجارب باكثير. فقد نسبت نازك لنفسها ابتكار تفعيلة جديدة في بحر الخبب هي - فاعل(١) - وذلك في قولها في قصيدة الكوليرا(٢).

---

(١) انظر مجلة الرسالة ، ٧٥٢ ، ١٩٤٥م ، عدد ٦٢٥ .

(٢) انظر ابن خلدون : المقدمة ص ٥٨٦ ، دار الفكر (د. ت) .

سكن الليل

اصغ إلى وقع صدى الأنات

فالتفعيلة الأولى في البيت الثاني (اصغ ا) هو على وزن (فاعل) وهذا ابتكار قد سبقها إليه باكثير في مسرحيته المترجمة (روميو وجولييت) حيث يقول في أحد أبياتها[٣] .

ذهب الضيف جميعاً فمهلي ننصرف .

والتفعيلة الثانية هنا (ضيف جـ) على وزن (فاعل) أيضاً . وقد ترجم باكثير هذه المسرحية سنة ١٩٣٦ ونشرها سنة ١٩٦ أي قبل أن تنشر نازك قصيدتها بسنة (على أن كلا من البيتين يمكن النظر إليهما لا على انهما من الخبب بل من الرمل فيما لو قطعناها كما يلي :

اصغ إلى وقع إحدى الأنات

ذهب الضيف جميعاً فهلمى ننصرف

وهنا ينتفي وجود تفعيلة جديدة في أي منهما وهذا تشابه كامل بين نازك وباكثير في استعمال البحر نفسه والوقوع في استعمال تفعيلة جديدة - يجعل التجربتين متلاحمتين مما يقوم دليلاً على تشبع نازك بهذه المحاولة وانتعاكسها لاشعورياً على عملها نفسه .

أما قصيدة (السياب) (هل كان حباً) ، فقد جاءت على وزن الرمل - فاعلاتن - وهي تسير على حذو ما سبقها من قصائد على هذا الوزن[٤]

---

(١) انظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ١١١ .

(٢) انظر شظايا ورماد نازك الملائكة ١٣٦ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م .

(٣) انظر على أحمد باكثير : روميو وجوليت ، ٥٤ ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧٨م .

(٤)انظر د. عبد الله محمد الغزامي : الصوت القديم الجديد ، ص٣٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م .

ولكن الملاحظ على هذه المحاولات أنها دارت داخل الإطار التقليدي الذي عرفته القصيدة العربية من قبل ، وهذا راجع إلى أن تجديد هذه التجارب كان منصبا على التجربة الإنسانية أكثر مع الحفاظ على الإطار الموسيقي التقليدي[١] .

ولم يكن غريبا أن تستمر الأوزان الخليلية حتى يومنا هذا ، ويرجع ذلك كما يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة إلى أن " هذه الأوزان الستة عشر تمثل في الواقع تنوعا موسيقيا واسع المدى يتيح للشعراء أن ينظموا في دائرته كل عواطفهم وخواطرهم وأفكارهم ، دون أن يجدوا تضيقا أو حرجا يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة وما تقتضيه من موسيقى وإيقاع خاصين "[٢] .

ثمة قضية أثيرت من قبل وما تزال أصداؤها تتردد حتى اليوم وهي أن التزام القصيدة العربية بالقافية الموحدة يمثل قيدا يحد من انطلاق الشعراء وتحليقهم في آفاق الإبداع والعاطفة ، ولكن هذه المشكلة لم تقف عقبة أمام الشعراء القدماء ، فقد أبدعوا في شتى مجالات الشعر رغم التزامهم بالقافية الموحدة ، وقد أعانهم على ذلك ثقافاتهم الواسعة باللغة العربية الغنية بالألفاظ والمترادفات التي تجري على نسق موسيقي واحد[٣] .

ومع ذلك كله فقد أثر التقدم الحضاري والزمني في أوزان الشعر وقوافيه ، وظهر هذا الأثر واضحا منذ القرن الأول الهجري وبلغ قمته في القرن الثاني لازدهار الغناء ، حتى أن المغنين والمغنيات في الحجاز كانوا يضطرون مع ألحانهم أن يطيلوا أو يمدوا في بعض حروف تفعيلات البيت ، وأن يقصروا

---

(١) انظر د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ص ٢٠٠ ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٣م .

(٢) انظر د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ص ٣٤٩ ، ط دار المعارف ، ١٩٧٨م .

(٣) انظر السابق ، ص ٣٤٩ .

أو يهمسوا في حروف أخرى من هذه التفعيلات ، فأحدثوا بذلك زحافات وعللا كثيرة في شعرهم[1] .

ومن التجديد في موسيقي القصيدة الحديثة التجانس الخلفي الهندسي وهو نوع من أنواع التجانس ، يهتم فيه الشاعر بالهندسة الواعية في العمل الشعري سواء أكانت في ذلك - الكلمات متجاورة بشكل مباشر أم غير مباشر .

ونعني بالتجانس الصوتي فيما يشبه القوافي الداخلية وقد شاع هذا اللون في شعر السبعينيات وما بعدها كما في هذه الفقرة :

تعالى : أغنيك وأديعك

وأفني منك تعالى بأمانيك

تعالى بحكاياك وحلو أغانيك

تعالى بتواريخ شجاك[2]

سألعب فوق الشط وإياك

إلى أخر القصيدة .

والشاعر يحاول أن يلتزم تكرار صوت الكاف في النص استثمارا لإمكانياته الموسيقية باعتباره للخطاب لكن هذا - النموذج ليس قاعدة مطردة فثمة نماذج أخرى ينوع فيها الشاعر بين الإمكانيات الصوتية ويراوح بين الأصوات ولا يعني هذا الردة إلى نظام التقفية القديم كقيمة في حد ذاتها بقدر ما يعني التنغيم والتطريب وتوظيف الصوت اللغوي يستعمل الشاعر أمل دنقل القافية بمفهومها القديم ولكن في إطار البناء الجديد للسطر الشعري ، أو الاحتفاظ بها في نهاية

---

(١) انظر الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية د. شوقي ضيف ص ١١٦ نقله : د. فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه ، ص ٨٥ ، دار المعارف القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٢م .

(٢) انظر حسن طلب : نداء العاشق ص٥٩ ، الدوحة ، نوفمبر ، ١٩٨٢م .

الأبيات المدورة والنموذج لهذه الظاهرة يتمثل في " الإصحاح الثالث من سفر التكوين "[١]

قلت : فليكن الحب في الأرض ولكنه لم يكن

قلت : فليذب النهر في البحر والبحر في السحب

والسحب في الجدب ، والجدب في الخصب ينبت

خبزا ليسند قلب الجياع ، عشبا لماشية الأرض

.. ظلا لمن يتغرب في صحراء الشجن

ورأيت آدم - ينصب أسواره حول مزرعه

الله ، يبتاع من حوله حرسا ، ويبيع لأخوته

الخبز والماء يجتلب البقرات العجاف لتعطي اللبن

قلت فليكن الحب في الأرض ، لكنه لم يكن

أصبح الحب ملكا لمن يملكون الثمن

ورأي الرب ذلك غير حسن

قلت فليكن العدل في الأرض ، عين بعين وسن وبسن

قلت هل يأكل الذئب ذئبا أو الشاة شاة ؟

ولا تضع السيف في عنق اثنين طفل وشيخ مسن

.. الخ .

على المقطع السابق ملاحظتان :

الأولى : أن الأسطر الشعرية غير متساوية ، فهي مرتبطة نفسيا وإيقاعيا بباطن التجربة .

الثانية : أن نهاية السطر الأول (لم يكن) والثاني (الشجن) والثالث (اللبن) والرابع (لم يكن) والخامس (الثمن) والسادس (حسن) والسابع (عين) والثامن (سن) والتاسع (حسن) والقافية هنا اتفاق في وحدة الروي في نهاية الأسطر الشعرية أو الأبيات غير المتفقة في كم التفاعيل.

---

(١) انظر أمل دنقل : العهد الآتى ص١٣ ، دار العودة ، بيروت (د.ت) .

وليس الالتزام بنهاية صوتية لكل بيت هو دافع الشاعر الملح وراء هذا النوع من التقفية بل ربما كان الإيقاع الداخلي في تجربته الشعرية هو الدافع الأساسي وراء صنع هذه النغمة التي تثبت الدفقة الشعورية في الجملة الشعرية " عن الوقفات الداخلية تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار معا. وهي عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة في نهاية السطر الشعري . ومع ذلك فقد حرص الشعراء غالبا في كتابتهم وفقا لمنهج الجملة الشعرية أن ينهوا آخر سطر في الجملة. أي آخر الجملة بقافية وروى يتكرران في جمل أخرى. ولعلهم لا يلجأون لهذا إلا لإحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت لآخر لكي تحدث توازنا موسيقيا في القصيدة كلها "(١) .

والموسيقي والغناء يعدان من وسائل تطوير الشعر بخاصة. فالموسيقي القادرة على تطوير المعجم ، والأوزان ، والقوافي والموضوعات ، فلها قدرة على ضبط الصوت اللغوي ، وما يترتب عليه من تركيب الكلمة ، والوزن ، أو القوافي. إذ هي خصيصة صوتية (عضوية) في جهازي الإسماع والاستماع. وهي ذات خصائص (فيزيائية) تتصل بأعضاء إنسانية ، ووسيط هوائي ، وذبذبات يمكن قياسها علميا .

وتتغلب الموسيقي على الذوق الشعري السائد ، إذ تجذبه إلى مجالات جديدة للتعبير عن الذات ، والعقيدة ، والوطن ، والإنسان بشكل عام . فهي صوت ، وآلة صوتية ، وعضو إنساني يؤدي ، وعضو إنساني يتلقي . فتطويرها يساهم في تطوير الأداء الإنساني وتجديده والاستقبال الإنساني ، والذوق المشترك بينهما ، والأدوات الوسيطة ،و الكلمة التي تؤدي ، إذ يحولها إلى كلمة موسيقية ، تتخلص من كل عقبة في طريق الأداء الصوتي والنغمي(٢) .

---

(١)انظر الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية) د. عز الدين إسماعيل ، ص١٢٠ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٠٧٨م .

(٢) انظر د. مدحت الجبار : موسيقى الشعر : قضايا ومشكلات ، ص٣١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٥٥ م .

فالوزن بمفرده ليس إلا مثيرا للانتباه فقط ، وعليه بعد ذلك أن يرتبط ارتباطا وثيقا بسائر مكونات الموقف الانفعالي العام ، وعليه إذن أن يكون مصحوبا بها " إنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الانفعال الزائد فينبغي للوزن ذاته إذن أن يكون مصحوبا بلغة الانفعال "(١) .

٣-موسيقي النفس :

أفاد بعض الشعراء من تجارب الأندلسيين في الموشحات والأزجال فنظموا شعرهم في أشكال موسيقية لا تخرج عن هذا الإطار ، على نحو ما فعل البستاني (١٨٥٦ - ١٩٢٥م) في نظم الإلياذة التي يراها أحد الباحثين " أعظم المحاولات جدية للتخلص من عبء وحدة القافية في القصيدة ذات اللون الواحد "(٢) .

وإذا نظرنا إلى طريقة البستاني فسنجد أنه ترجم الإلياذة إلى شعر مقطوعي Strophic verse " ولم يشأ (البستاني) أن يستعمل في نظمه الشعر المرسل ،وهو الشكل الأصلي للإلياذة ، وفضل المقطوعات عليه لأن الشعر كما قرر يتميز بالوزن والقافية ، ولهذا السبب عدل عن أن يصدم الذوق العربي وطبيعة اللغة العربية الغنية بالقوافي إذا ما قورنت باللغات الأخرى "(٣) .

وقد أفاد شعراء المهجر من الموشحات الأندلسية أيضا في محاولاتهم للتجديد ، ووجد شعراء المهجر في هذه الموشحات " مجالا " واسعا لتحقيق رغبتهم في التفلت من قيود الوزن والقافية ، والحق أنهم لم يجدوا في الموشح الذي اخترعه أهل الأندلس ، وإنما افتنوا في صورة وأشكاله(٤) .

---

(١) انظر د. مصطفي بدوي : كولردج ص ١٧٥ ، دار المعارف بمصر - القاهرة .

(٢) انظر حركات التجديد في موسيقى الشعر الحديث : س. موريه ص١٠ ، ترجمة سعد مصلوح .

(٣) انظر السابق نفسه : ص ١٠-١١ .

(٤)الشعر العربي في المهجر تأليف محمد عبد الغني حسن ، ص١٠٤ ط الخانجي ، ط٣ .

ولقد بدأت هذه النهضة بما يسمي بالشعر المقطعي الذي حـــرك القصيــدة التقليدية وهزها خاصة بعد ترجمة الإلياذة (١٩٠٤) على يد البستاني . ومنذ ذلـــك التاريخ فصاعدا شاع استعمال الشعر المقطعي أساسا عند الشعراء الرومانســـيين. وعند الذين تمردوا على القصيدة التقليدية وعروض الشعر الكلاسيكي. وكان علـى رأس هؤلاء مطران ومدرسته، والعقاد ومدرسته. ثم أتي مــــن بعدهـــا أعضـــاء الجمعية الأدبية المعروفة باسم الرابطة القلمية (١٩٢٠ – ١٩٣١) التي امتـــدت في أبولو التي رأسها أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥) وغيرهم من الولايات المتحدة برئاسة جبران (١٨٨٣-١٩٣١) شعراء المدرسة الرومانسية[١] .

ولقد تخلص هؤلاء الشعراء في البداية من القافية الموحدة ، قبل أن تدخـــل أية تجديدات عروضية أخرى . وساعد شكل المقطع على هز وحدة البيت. وأصبح المناخ مناسبا لشعر التفعيلة والشعر الحر والشعر المنثور وقصيدة النثر منذ هـــذه اللحظة[٢] .

يقول الأستاذ أنس داود في دراسته لشعر المهجر " ومع هذه الحريـــة فـــي تنويع القافية وتوزيع التفاعيل ، وهي حرية تخضع لنظام ملحوظ يلتزمه الشاعر – فإننا نجد أنهم يتحركون داخل إطار التنويعات التي لجأ إليها الوشاحون .

أي أنهم يتحركون داخل النظام المتوارث لموسيقي الشعر العربي .. فـــهذا التجديد نوع من الاجتهاد في ظل القواعد والأصول العامة المتوارثة ، بـــل هـــو اجتهاد مسبوق إليه من شعراء الموشحات[٣] :

فقد ارتبط شعراء النهضة وبخاصة شعراء المـــهجر بالنمـــاذج الشـــعرية للموشحات وانطلقوا يجددون مستلهمين الخطوط العامة لها .

---

(١) انظر س . موريه : الشعر العربي الحديث ، ترجمة : شفيع السيد وســـعد مصلـــوح ، ص٨٥ ، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي ، القاهرة .

(٢) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات) ص ٢٧٦ .

(٣) انظر أنس داود : التجديد في شعر المهجر ص ٣٥٤ ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧م .

يقول جبران في مقدمة ديوانه " الأجنحة المتكسرة " :

سرت نحو المعبد واعدا نفسي بلقاء سلمي كرامه ، حـــاملا بيـــدي كتابـــا صغيرا من الموشحات الأندلسية التي كانت في ذاك العهد ولـــم تـــزل إلـــى الآن تستميل نفسي "[١] .

وهذه قصيدة " البلاد المحجوبة " لجبران وفيها شبه بالموشحة مـــن حيـــث التشكيل ، يقول جبران :

هو ذا الفجر فقومي ننصرف — عن ديار ما لنا فيها صديق

ما عسي يرجو نبات يختلف — زهره عن كل ورد وشقيق

وجديد القلب أنـــــي يأتلف — مع قلوب كل ما فيها عتيق

هو ذا الصبح ينادي فاسمعي — وهلمي نقتفي خطـــــــواته

قد كفانا من مساء يدعـــــي — أن نور الصبح من آياتــــه

قد أقمنا العمر في واد تســير — بين ضلعيه خيالات الهموم

وشهدنا اليأس أسرابا تطــير — فوق متنيه كعقبان وبـــوم

وشربنا السقم من ماء الغدير — وأكلنا السم من فج الكروم

ولبسنا الصبر ثوبا فالتهـــب — فغدونا نتـــــــردى بالرماد

وافترشناه وسادا فانقلـــــب — عندما نمنا هشيما وقتـــــاد

يا بلادا حجبت منــــذ الأزل — كيف نرجوك ومن أين السبيل

أي قفز دونها أي جبــــــــل — سورها العالي ومن منا الدليل

أسراب أنت أم أنت الأمـــــل — في نفوس تتمني المستحيــــل

أمنام يتهادي في القلــــوب — فإذا ما استيقظت ولي المنام

ام غيوم طفن في شمس الغروب — قبل أن يغرقن في بحر الظلام

يا بلاد الفكر يا مهد الألـــــى — عبدو الحق وصلوا للجمــــــال

ما طلبناك بركــــــــب أو على — متن سفن او نجيل ورحـــــــال

---

(١) انظر ديوان الأجنحة المتكسرة : جبران خليل جبران ص٩ ، مطبعة دار الكتب بمصـــر (د.ت) .

لست في الشرق ولا في الغرب ولا في جنوب الأرض أو نحو الشمال
لست في الجو ولا تحت البحـــــار لست في السهل فؤاد يختلـــــج

القصيدة من بحر الرمل ووزن أبياتها :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وقد نوع الشاعر في القافية حيث جاءت كل فقرة مكونة من ثلاثة أبيات لها قافية واحدة ، أساسية وداخلية تختلف عنها.

يلي ذلك بيتان لهما قافية مختلفة عن الأبيات الثلاثة الأولى وقافية داخليـــة مختلفة عن القافية الداخلية للأبيات السابقة وكل فقرة مستقلة عن غيرهـــا بالنســـبة للقوافي ، فليس هناك ما يشبه الأقفال التي تتحد قوافيها في كــــل القصيـــدة بعـــد الأغصان ، وإن كان البيتان التاليان للأبيات الثلاثة في كل فقرة يشبهان القفل مـــن حيث تميزها في القافية عن الأبيات السابقة لهما .

ومن تلك القصائد التي تشبه هذه القصيدة من ناحية والموشحة من ناحيـــة أخرى ، قصيدة أغاني التائه لأبي القاسم الشابي التي يقول فيها[1] :

كان في قلبي فجر ونجوم وبحار لا تغشيها الغيوم
أناشيد وأطيار تحــــــوم وربيع مشرق حلو جميل
كان في قلبي صباح ، وإياه وابتسامات ، ولكن والأساه
آه ما أهول إعصار الحياة آه ما أشقي قلوب الناس آه
كان في قلبي فجر ونجوم
فإذا الكل ظلام وسديم
كان في قلبي فضاء ونجوم
يا بني أمي ترى أين الصباح قد تقضي العمر والفجر بعيد
وطغي الوادي بمشبوب النواح وانقضت أنشودة الفصل السعيد

---

(١) انظر أبو القاسم الشابي : أغاني الحياة ص ٨٩ – ٩٠ ، دار الكتـب الشـرقية بتونـس ١٩٥٥ .

أين نايني هل ترامته الريـــاح أين غابي أين محراب السجود
خبروا قلبي – فما أقسي الجراح كيف طارت نشوة العيش الحميد

يا بني أمي ترى أين الصباح
أوراء البحر أم خلف الوجود
يا بني أمى ترى أين الصباح

ليت شعري هل ستسليني الغداة وتعزيني عن الأمس الفقيد
وتريني أن أفراح الحيـــــاة زمر تمضي ، وأفواج تعود
فإذا قلبي صياح ، وإيـــــاه وإذا أحـــلامي الأولي ورود
وإذا الشجرور حلو النغـــمات وإذا الغاب ضياء ونشيد

ليت شعري هل ستسليني الغداه
أم ستنساني وتبقيني وحيد
ليت شعري هل تعزيني الغداه ؟

فالقصيدة قريبة الشبه بالموشحة ، وقد قسمها الشاعر إلى مقـــاطع يتكـــون الواحد من أربعة أبيات تامة يليها مقطع من ثلاث شطرات الأولى والثالثـــة هـــي الشطرة الأولى نفسها شطرات الأولي والثالثة هي الشطرة الأولي نفسها من البيـت الأول بينهما شطر آخر يتفق معهما في القافية ، أما بالنسبة للأبيات الأربعة فـــإن كل بيتين مكونان من أربعة أشطار متحدة القافية .

والملاحظ أن هذا التنويع في القوافي ، وفي نظام الأبيات ، يعطي القصيـدة إيقاعا متميزا ، يجعل إطارها المعنوي متميزا[١] .

فالنظرية الرومانسية تعتمد على الربط بين الانفعال والوزن المصاحب له ، وهي بهذا تلغي القيمة التركيبية للوزن ، وتعتمد كل الاعتماد على القيمة الإيحائيـة المتوفرة في الموسيقي التعبيرية .

(١) انظر د. حسنى عبد الجليل يوسف ، موسيقى الشعر العربي ٢/٧٧ .

وقد أثرت هذه النظرة في الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث كما تبدت في أعمال مدرسة المهجر ومدرسة أبولو والحركة الرومانسية في المغرب والسودان وسائر البلاد العربية .

وبدت ملامح هذا التأثير في اهتمام الحركة الرومانسية العربية بالموسيقي التعبيرية ، فأصبحت القصيدة تهتم إلى جانب الشكل الموسيقي التقليدي بأن تتكون من وحدات نغمية وأحيانا من وحدة واحدة تكون دورة انفعالية تبدأ ولا تنتهي بانتهاء البيت الشعري وإنما تستمر حتى تحقق الاكتمال في نهاية هذه الوحدة.
نلمس هذا بوضوح في قول نعيمه من قصيدته :

من أنت يا نفس[1]

إيه نفس! أنت لحن في قد رن صداه
وقعتك يد فنان خفي لا أراد
أنت ريح ، ونسيم ، أنت موج ، أنت بحر
أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر
أنت فيض من إله

فالمقطوعة السابقة هذه تمثل وحدة نغم تعتمد أكثر ما تعتمد على الموسيقي التعبيرية التي تساير الانفعال فتبدأ معه من لحظة الإثارة ، وتنمو ، وتنمو ، حتى تصل إلى مرحلة الإشباع كما يحدث دوما في كل انفعال .

يبدأ الانفعال بطيئا " أيه نفسي " آخذا في النمو والصعود بعد أن اجتاز ، مرحلة الإثارة . ثم لا يلبث أن يصل إلى مرحلة التأزم الحاد اللاهث " أنت ريح ونسيم ، أنت موج أنت بحر " بهذه الإيقاعات الحادة القصيرة تحاول الموسيقي الداخلية أن تعطي تصويرا صادقا لهذا الانفعال اللاهث وراء الحقيقة .

إن قول الشاعر : أنت ريح ، ونسيم ، وأنت موج ، أنت بحر ، أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر .. إنما هي في الواقع متابعة إيقاعية لحيرة النفس

---

(١) انظر ميخائيل نعيمه : ديوان همس الجفون ص١٦ ، القاهرة ، ١٩٥٢.

الشاكية الحائرة في متاهات الوجود. ثم لا يلبث أن يصل إلى مرحلة الإشباع في الانفعال فتهدأ النفس ، وتصل إلى المعرفة مع تمام وصول الانفعال إلى مرحلة النهاية وانتهاء هذه الحدة الإيقاعية بتنهيدة نفسية عميقة مريحة " أنت فيض من آله":

وحينما يقول أبو ماضي في قصيدته " المساء "

السحب تركض في الفضاء	الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها	صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه	خشوع الزاهدين
لكنما عيناك تائهتان	في الأفق البعيد
سلمي	بماذا تفكرين
سلمي	بماذا تحلمين

فإنه يجعلنا نحس الإيقاع النفسي للانفعال الشعري من خلال صورته الموسيقية التحليلية ، فالشاعر هنا يستعمل دورة إيقاعية متكاملة تبدأ بالسحب تركض وتنتهي عند نهاية المقطوعة " سلمي بماذا تحلمين " ، وداخل هذه الدورة الإيقاعية نجد شحنة انفعالية مرت بمراحل نمو الانفعال وتطوره .

فقد اعتمد أبو ماضي في موسيقاه الداخلية الانفعالية هذه على تشكيل صوتي لموسيقي الألفاظ يعتمد على مستويات متفاوتة في درجة الجهر في الكلام .

أكثر الشاعر من استعمال الصوامت المجهورة الانفجارية ، وخاصة الصاد والدال والكاف وزاوج بينها وبين كلمة تعتمد في تكوينها على صوامت مهموسة وخاصة السين والحاء والتاء ، ليصنع من هذا التقابل الموسيقي بين الجهر والهمس التوتر الانفعالي المقصود .

وتكون دراسة مضمون الأنواع الشعرية وأشكالها ، جزءا من تفهم تطور النص الشعري بعامة. إذ يبدو فيهما الفيصل بين التجديد ، وعدم التجديد ، في

حركة الشكل الشعري ، وحركة التشكيل اللغوي والفني والجمالي للقصيدة العربية. وترتبط هنا بالاستقلال النسبي لتطور الفنون بعامة ، والشعر بخاصة[١] .

فقد اعتمد أبو ماضي على ما يمكن أن توحي به الألفاظ من روابط طبيعية بينهما وبين مدلولاتها كما بدأ في استعماله لفعل ركض ومفعوله المطلق والكلمات ساج وصامت وباهت ، إلى جانب استعماله الانفعالي لحروف المد. فضاء ، صفراء عاصبة ، ساج ، صامت ، زاهدين ، عيناك – بماذا – وذلك في محاولة لإيجاد علاقة انفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها .

وإلى جانب هذه الظاهرة التي تعد أهم منجزات الحركة الرومانسية في مجال الصورة الموسيقية – ظاهرة الاعتماد على الموسيقي الانفعالية الداخلية – قدم شعراء هذه الحركة عددا من التجارب المتنوعة استعملوا فيها مجزوءات البحور بكثرة ، ونوعوا في قوافيهم كما استعملوها مرسلة .

فمن القوافي المرسلة قصائد " بأمر الحاكم بأمره و " الرؤيا " وممنون الفيلسوف " ومملكة أبليس"[٢] . ومن القوافي الممنوعة قول الشاعر إلياس فرحات في قصيدة بمناسبة ميلاد ابنه البكر :

أولى فراخ البلبل الغرد

هذا جناح أبيك فاعتمدي

العش بين الغار والآس

في مأمن من أعين الناس

قد رصعته السحب بالماس

فالشمس تنشقه

والورد يكتنفه

والطير تعزفه[١]

---

(١) انظر د. مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٢٢ .

(٢) انظر أحمد زكي أبو شادي : الشفق الباكي بمصر عام ١٩٢٧.

وإلى جانب هذه المحاولات في التنويع في القوافي وعدد تفاعيل السطر الشعري ، تركت لنا هذه الفترة بعض التجارب التي اتجهت إلى تغيير كلي وشامل، تمثل في تجارب الشعر المنثور عند الريحاني وتجارب الشعر من خلال أكثر من بحر فيما سمى بمجمع البحور عند أبي شادي وشيبوب وباكثير ، وإن كانت هذه التجارب قليلة حتى إنها لم تستطع أن تترك أثرا واضحا في شكل الصورة الموسيقية للتجربة الشعرية آنذاك(٢) .

لقد ظهر في الشعر الحديث محاولات شتي لتفتيت الصورة الموسيقية التقليدية للقصيدة. وقد انصبت معظم هذه المحاولات على الخروج من إطار وحدة البيت الموسيقية المتكررة في القصيدة كلها ، ومن القافية التي تلتزم في الأبيات كلها من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر كاف في كل حالة .

وقد كانت المحاولات الأولى في هذا الاتجاه جزئية ولم تخرج إلى تغيير جوهري في بنية القصيدة الموسيقية(٣) .

وهناك ضربان من الموسيقي في الشعر : وزن البيت وهو من الكلام الذي يشتمل عليه بمنزلة القالب من المادة التي تنصب فيه. فالأوزان هي الموسيقي الخارجية للشعر. والضرب الثاني هو الكلام المنسق المنغم الناشئ من تألف المقاطع والألفاظ في داخل الوزن وهذا الضرب الأخير يؤلف الموسيقي الداخلية للشعر(٤) .

---

(١) انظر إلياس حبيب فرحات : الربيع ص١٨١ ، ١٩٣٢م .

(٢) انظر لغة الشعر العربي (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية) د. السعيد الورقي ص٢٠٥ ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٣م .

(٣) انظر د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص٨٢ ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨١م .

(٤) انظر د. عبد المجيد عابدين : بين شاعرين مجددين ، ص١٣٠ ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٩م .

حاول الشعراء المهجريون إدخال بعض التلوين الموسيقي الداخلي في البيت مثل قول الشاعر إلياس فرحات :

يا عروس الروض يا ذات الجناح يا حمامه

سافري مصحوبة عند الصباح بالسلامة

واحملي شوق فؤاد ذي جراح وهيامه

وهي الصورة الموسيقية نفسها التي نجدها في قصيدة " بعد عام " للعقاد حيث يقول :

كاد يمضي العام يا حلو التثني أو تولى

ما اقتربنا منك إلا بالتمني ليس إلا

مذ عرفناك عرفنا كل حسن وعذاب

لهب في القلب فردوس لعيني في اقترابي ..... الخ

فهذه محاولة لتفتيت بنية البيت الموسيقية القديمة. فبدلاً من أن يكون البيت مكوناً من شطرين متكافئين من حيث الوزن نجد الشاعر يقسم البيت تقسيماً جديدا يجمع في شطره الأول والأكبر كل الدفعة الموسيقية ، ثم يأتي الشطر الثاني بتوقيع صغير كأنه " الجواب " . على أن الشاعر يعود فيكرر هذه الصورة في الأبيات الأخرى ، فيلتزم بذلك شكلا موسيقيا ثابتا يفرضه هو هذه المرة على نفسه. على أن هذا الشكل ليس بالجديد كل الجدة ؛ فقد عرفه الشعراء من قبل ، كما عرفوا أشكالاً أخرى أكثر تعقيدا ، وتبعهم فيها كذلك بعض المحدثين[١] وفطن نقاد الأوزان من القدامي إلى أن اكثر الموشحات يألفه الذوق العربي كما يألف أوزان الشعر القديمة ، وبعضها مضطرب الوزن مهلهل النسج مفكك النظم لا يحس الذوق صحته من سقمه[٢] .

---

(١) انظر د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص ٨٣ .

(٢) انظر موسيقى الشعر : إبراهيم أنيس ص ٢٢٢ .

وقد نظم إيليا أبو ماضي على أوزان كلها متمش مع الذوق العربي العـام ، ومعروف في علم العروض العربي ، غير انه توسع في تنويع القوافي والأبحر في القصيدة الواحدة[1] .

من مزايا الشعر الجديد في رأي بعض النقاد أنه لا يخضع لنموذج مفروض سلفاً ومعروف مقدماً ، كما هو الحال في الشعر العمودي ، بل ينبع من التجربـة ، ويتشكل تبعاً لها .

ففي رأى " د. عز الدين إسماعيل " أن الشاعر القديم لم يكن حيـن ينظـم قصيدته يقوم بعملية تشكيل زمانية حرة ، لأن الشكل الزماني للقصيدة (أي الشكل الموسيقي) كان بالنسبة إليه شيئاً ناجزاً. إنه بمثابة الأدراج التي يطلـب منـه أن يملأها ، أما تصميم هذه الأدراج ذاتها فلا دخل له فيه .

على الشاعر أن يطوع الكلمات لنسق ثابت لم يصنعه ، ولم يشـارك فـي صنعه . إنه بذلك كمن يشكل نفسه من خلال الطبيعة ، لا كمن يشكل الطبيعة مـن خلال نفسه. وقد حاول بعض العروضيين وأنصار الشكل العمودي أن ينسوا لكـل وزن أو مجموعة من الأوزان طابعاً خاصاً. وهذه الفكـرة لا تصـح إلا بالنسـبة للشاعر الذي استعمل الوزن المعين لأول مرة ، والذين جاءوا بعد الشـاعر الأول وكتبوا في الوزن نفسه الذي ابتدعه ذلك الشاعر ، هؤلاء الشعراء كانوا خـاضعين لتلك الصورة الموسيقية التي ابتدعها ذلك الشاعر . فضلاً عن أن الربط بين بعض الأوزان وحالة شعورية بذاتها لا يمكن الاطمئنان إليه ، إذ من السهل أن تعبر فـي وزن واحد عن حزنك وعن سرورك أيضاً .

أما محاولات التجديد التي سبقت الشعر الجديد ، وبـالرغم مـن كثرتـها وتنوعها فلم تكن تضرب في الصميم ، فالتغيير الذي أحدثته لم يكن جوهرياً ، بـل جزئياً سطحياً ، لأنها تخضع الشاعر لنظـام هندسـي يفـرض مـن الخـارج ، أو يفرضه الشاعر نفسه على نفسه .

---

(١) انظر د. عبد المجيد عابدين : بين شاعرين مجددين ١٣١ .

أما الشكل الجديد فكان أول تغيير جوهري شامل . والـهدف مـن تجديـد الشكل على هذا النحو أن يكون التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعـا خضوعـا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر(١) .

ويري " البياتي " هذا الرأي أو يقترب منه ، فهو يقول إن فهمه لموسـيقى الشعر المرتبطة بنوعية التجربة الشعرية ومداها قد دفعه إلى البحث عـن إيقـاع موسيقيى خارجي يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة ، أي تجربة تقويض أبنية قديمـة واختيار أثمن ما فيها لتشييد بناء جديد لحمته وأكثر سـداه ينعكـس مـن واقـع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف .

ويري في القصيدة الكلاسيكية الحديثة ثنائية كامنة ، يجب أن تتخلص منـها حتى تصبح موسيقى الشعر جزءا عضويا مكملا للتجربة الشعرية نفسها وبعدا ثالثا يحمل ملامح إيقاعها النفسي وأساسها الفكري والوجداني(٢) .

فهو يري أن الموسيقي في الشعر العمودي لا تنبع من التجربة ، بل يكـاد تنفصل عنها. ويعبر " البياتي " عن هذا الانفصال بالثنائية ، وهو يخـص بقولـه الشعر العمودي الحديث ، فالشعر القديم وإن كان في إحساس الناقد يعاني من ذلـك الشكل " المصبوب المنسق " الذي كان قيدا على رؤى الشعراء فذلك الشكل كمـا يقول صنعته رؤى واحتياجات ومفاهيم وجدانية وفكرية وموسيقية معينـة ، فـهو بالرغم من إحساسه بعيوب الشكل العمودي في الشعر القديم يرى أن ذلك الشـكل كان انعكاسا رؤى واحتياجات ومفاهيم أصحابه(٣) .

ولإيليا أبي ماضي طريقة موسيقية خاصة لم تعجب الدكتور طه حسين فقـد اتهمه في بعض المواضع بأن ذوقه الموسيقي ضعيف إلى حد يدعو إلى الضحـك

---

(١) انظر د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٥٣ وما بعدها .

(٢) انظر عبد الوهاب البيـاتي : تجربتـي الشـعرية ص ١٨-١٩ بـيروت ١٨-١٩ ، ١٩٦٨م .

(٣) انظر السابق نفسه ، ص ١٩ .

أحيانا[١] ولكنه مع ذلك يعترف بان أبا ماضي فيس قصيدة " المجنون " قد صادفه التوفيق حين نظمها على بحر الرجز ، ولعب بقوافيها بعض اللعب ، وفرق بين كل جماعة من أبيات الرجز ببيتين من الهزج. وجعل بين البحرين فرقا ظاهرا في الطول والقصر والهدوء والاضطراب (وأن الشاعر قد يكون عمد إلى ذلك عمدا ليحكى جنون المجانين)[٢] . ويبدأ الشاعر القصيدة بقوله :

أطار عنى النوم صوت في الدجى

كأنه دمدمة الشلال

يصرخ والريح ترد الصدى

في أذن الفضاء والتلال

يا ليل قف هنيهة قبالي

ترى البرايا وأري الليالي

أنا الشادي أنا الباكي	**أنا العري أنا الكاسي**
أنا الخمرة في الدن	**أنا الساقي أنا الحاسي**
فقلت من هذا فقال صحبي	**موسوس يهذي من الخبال**
ياي إلى الأدغال في نهاره	**كأنه جزء من الأدغال**
وفي الدجي له صراخ عال	**كأنه والليل في نضال**
كأن الليل يوثقه	**بأغلال وأمراس**
ويضرب جسمه العاري	**بسوط الظالم القاسي**

ثم يقول الدكتور طه حسين (على أنك لا تستطيع أن تمضي في القصيدة حتى تري الشاعر قد اختلط عليه الأمر بين الهزج ومجزوء الكامل ، وأحدث هذا في القصيدة اضطرابا لا حد له. ومصدر هذا كله ان الشاعر لا يحسن علم الألفاظ

---

(١) انظر د. طه حسين : حديث الأربعاء ٢٢٥/٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠م .

(٢) انظر السابق ٢٢٦/٣ .

والأوزان ، ولا يريد أن يحفل بالألفاظ والأوزان ، وهو يريد مع ذلـــك أن يقــول الشعر)[١] .

وأبو ماضي في هذه القصيدة يجمع أحيانا بين الهزج ومجزوء الوافر وليس مجزوء الكامل كما ورد في حديث الأربعاء. والجمع بين الوزنين معــروف مــن قديم ، وقد فطن أصحاب العروض إلى أن الهزج وثيق الصلة بمجزوء الوافـــر ، وأن الأمر يلتبس في بعض الأحيان ، فلا ندري أيعد البيت من مجـــزوء الوافــر أم الهزج[٢] .

(والصفة التي تفرق بين الهزج ومجزوء الوافر هي أن (مفاعلين) فـــي الهزج يجوز أن تصبح (مفاعيل) فقط . وقد استقبحوا هذا الوافر ولم يستسيغوه. ولسنا ندري لم استقبح أصحاب العروض تغير مفاعلين إلى مفاعيل في بحر الوافر واستحسنوه في الهزج مع ما بينهما من صلة وثيقة)[٣] . والذي دعا الدكتور طـه إلى اتهام أبي ماضي بالخلطة هو مثل قوله :

فقد يرجع جيراني وتبقي غربتي عنى

فقد جعل أبو ماضي التفعيلة الأولى من الشطر الأول مفاعيل فقــط ، فعـد الدكتور ذلك خلطا من الشاعر إذ كان حقه أن يقول مفاعلين حتـــى يســتقيم وزن الهزج .

والتداخل بين أكثر من بحر شائع في نظام العروض العربـــي فــالأمر لا يقتصر على الوافر والهزج فحسب بل يشبههما الكامل ومدار الأمر في ذلك هـــو تصرف الشاعر فيها.

كذلك يعيب الدكتور طه على أبي ماضي اختياره بحر المتدارك لقصيـــدة " الأشباح الثلاثة " فيقول : ومن المظاهر المؤلمة لضعف الذوق الموســـيقي عنـد

---

(١) انظر السابق نفسه ٢٢٦/٣ .

(٢) انظر موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ص ١٠٩ .

(٣) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

الشاعر قصيدته الأشباح الثلاثة ، فهي من جيد الشعر إذا نظـــرت إلـــى معناهـــا وأغراضها وفلسفتها .. ولكنه اختار لها وزنا قلما يقصد إليه الشعراء وهو البحـــر المتدارك ؛ ونلاحظ في هذه الأبيات ما فيها من الضعف الموسيقى الذي يدعو إلـــى الضحك حين يجب الاعتبار) ..

ما بالك منكمشا كمدا	**قم نلعب في فـــئ الشجر**
ونهز الأغصن والعمدا	**ونذود الطير عـــن الثمر**
أو نصنع خيلاً من قصب	**أو طيارات مــــن ورق**
ومدى وسيوفاً من خشب	**ونجول ونركض في الطرق**(١)

ويتعجب الدكتور عابدين المغفور له من نفور الدكتور طه حسين من هـــذا الوزن. فإن كان لقلة من قصدوا إليه من الشعراء السابقين ، فماذا يقول في شعراء بنى العباس حين نظموا على بعض البحور الجديدة التي لم تكن معروفة من قبـلى ، كالمجتث والمقتضب وسائر أوزان الموشحات والمولدين أكانت هذه أوزاناً سقيمة ضعيفة الموسيقى في ذلك الحين ، لا لشيء إلا لأنها كانت غير مألوفة لدى مـــن سبقوهم من الشعراء ؟

حقاً إن الوزان تعيش كما يعيش الأحياء. قد تزدهر وتشتهر ، وقـــد تخبـــو وتموت. وقد تكسبها ظروف حياتها سمة مبغضة إلى الناس أو صيغة محببة إلـــى قلوبهم. وهذا البحر المتدارك يعرفه المحترفون من المقرئين في البيئات الإســـلامية معرفة جيدة ، إذ يرددون قصيدة مشهورة جارية على هذا الوزن مطلعها :

اشتدي أزمة تنفرجي	**قد آذن ليلك بالبلج**

والذين نشأوا في هذه البيئات في مصر لابد قد أنصتوا كثيرا إلى أصـــوات هؤلاء المقرئين في الموالد والأعياد ، وهم يتمايلون يمنة ويسرة مترنمين بأبيـــات هذه القصيدة ، على أن هذا الوزن قد نظم عليه الحصرى قصيدته المشهورة :

---

(١) انظر د. طه حسين : حديث الأربعاء ٢٢٥/٣ ـ ٢٢٦ .

يا ليل الصب متى غده **أقيام الساعة موعده**

وعارضها شوقي بقوله :

مضناك جفاه مرقده **بكاه ورحم عوده**

وأكثر شوقي من نظم أناشيده على هذا الوزن. ففي قصيدة الشاعر والملك الجائر اصطنع أبو ماضي لهذه القصيدة خمسة أوزان مختلفة ، وبدأ قصيدته هادئة متزنة يصف حالة الشاعر :

أمر السلطان بالشاعر يوماً فاتاه

في كساء حائل الصبغة واه جابناه

وحذاء أو شكت تفلت منه قدماه

هكذا نظم أبو ماضي هذه الأبيات الأول : على بحر مجزوء الرمل :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ولعلنا نلمس الهدوء في الأبيات الثلاثة هذه ، وقد بلغ ألوها من البساطة حدا بعيداً ، وكذلك نجد أبا ماضي في أكثر مطالع قصائده ، تحس فيها بساطة الودود الذي يجلس إليك في هدوء يقص لك قصته دون تكلف ولا صخب.

الهدوء هنا يتمثل في اختيار الهاء للقافية يسبقها ويتلوها مد طويل (فأتاه . جانباه . قدماه) وفي ذلك مجال للتنفس الطويل الذي يستروحه القاص الهادئ ينفس به عن حالة متأصلة في جذور النفس. ويتمثل الهدوء في هذه المقاطع المتحركة التي تمتلئ بها هذه الأبيات الثلاثة. ثمة قيم موسيقية لحروف المد ، وثمة علاقات بين هذه القيم تحدث تأثيرا نفسيا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقى .

واستعمال الشاعر لأصوات اللين يمكن أن يثير في نفوسنا مثل هذه الانفعالات ، وإن كان المر في الشعر أخفى منه في الموسيقي لأسباب كثيرة ، في مقدمتها أن اهتمامنا منصرف أولا إلى المعني ، وأننا " نحس " النغم المميز لحرف اللين ولكننا لا نشعر بوجوده المستقل لتعودنا سماعه ممتزجاً بسائر النغمات المؤتلفة ، التي تجمع بينها علاقات هارمونية كالعلاقات التي تجمع بين نظيرتها

في الموسيقي : ومن هنا تبدو قيمة البحث الطبيعي في أصوات اللين لإدراك موسيقى الشعر ، فإنه يدل على علاقات طبيعية بين الأصوات تحس إحساساً غامضاً ولكننا نعجز عن إدراك كنهها بالاستبطان وحده ولكننا نستطيع أن نلاحظ عدة ملاحظات حول موسيقى حروف اللين في اللغة العربية بوجه عام ، وفي الشعر العربي بوجه أخص :

أولى هذه الملاحظات أن حروف اللين في اللغة العربية قليلة العدد. فهي لا تتجاوز أربعة إذا اعتبرنا الألف في حقيقة أمرها عبارة عن صوتين. صوت مرقق يميل إلى الكسر وصوت مفخم يميل إلى الضم وبناء على ذلك فغن الشاعر العربي يتصرف في نغمات محدودة. ولابد له إذا أراد استثمار التأثير اللحني لأصوات المد من أن يعتمد اعتماداً كبيراً على حسن التأليف. ويساعده على ذلك أمران : الأول التفرقة الواضحة في اللغة العربية بين حروف المد والحركات. فمع أن اللغة وبين العرب – قدماءهم ومحدثيهم يعدون الفتحة والضمة والكسرة هي الأصوات اللينة الممدودة نفسها : الألف والواو والياء ، مع فرق في الكمية فحسب(١) ، فإن هذا الفرق نفسه لا يعد هين القيمة في صياغة اللحن ، لأن طابع اللحن ، كما يقول الموسيقيون ، يتأثر تأثراً محسوساً بتغيير إيقاعه ، ويعني بالإيقاع هنا : العلاقات الزمنية بين أجزائه.

والأمر الثاني هو أن النبر في اللغة العربية غير شديد البروز ، ومن ثم فإن كل حرف من حروف اللين تظهر له نغمة واضحة في النطق أو الإنشاد.

والملاحظة الثانية : أن الفتحة وأختها الألف هما أكثر أصوات اللين شيوعاً في اللغة العربية. وتأتي بعدهما الكسرة فالضمة. ومع ذلك فغن الشعراء يميلون في الروي إلى الكسرة والضمة أكثر من الفتحة.

الملاحظة الثالثة والأيرة : التزام صوتين لينين ، لا صوتاً واحداً ، في أكثر القوافي العربية . ويبدو لنا من هذا أن النظام الهارموني للشعر العربي قد

---

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص ٣٩ ، ط٥ ، القاهرة ، ١٩٧٥م .

اعتمد على التكرار أو التقابل ، حين أعوزه التنوع بشعر بهذا التكـــرار شـــعورا واضحا في مثل قصيدة شوقي " بعد المنفي " :

أنادي الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعي لو أثابا

كما تشعر بالتقابل في مثل همويته النبوية :

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

ومن هذه الملاحظات يبدو أن النظام الهارموني للشعر العربي تغلب عليـــه البساطة ، ويعتمد إما الشاعر العربي أن يدفع هذه الصفة إلى أقصى مداها متـــأثرا بعامل " النقاء " في الفن ، ومستفيدا من سعة الاشتقاق في اللغة العربية ، فـــالتزم قافية واحدة في القصيدة كلها(١) .

وأخيرا يتمثل الهدوء في الحروف التي تتألف منها الأبيـــات الثلاثـــة ، إذ أكثرها حروف هينة لينة ، ولا تكاد تجد من الحروف الشديدة القوية فيـــها غـــير الطاء والشين والصاد والقاف :

قال : صف جاهي ففي وضعك لي للشعر جاه

إن لي القصر الذي لا تبلغ الطير ذراه

ولي الروض الذي يعبق بالمسك ثراه

ولي الجيش الذي ترشح بالموت ظباه

ولي الغابات والشم الرواسي والمياه

ولي الناس وبؤس الناس منى والرفاه

إن هذا الكون ملكي . أنا في الكون إله

لا يزال الكلام على البحر نفسه ، غير أن الحـــروف هنـــا أشـــد رويـــا ، والمقاطع أكثر انغلاقا وتتابعا من تلك التي صاغ منها الأبيات الثلاثـــة الأولـــى :

---

(١) انظر موسيقى الشعر العربي : د. شكرى محمد عياد ص ١١٣-١١٤ .

وذلك لكي تتناسب مع لهجة الملك التي تنطوي على القـــوة والاعتـداد والحـزم والصرامة[١] .

ضحك الشاعر مما سمعته أذناه

وتمنى أن يداجي فعصته شفتاه

قال إني لا أرى الأمر كما أنت تراه

إن ملكي قد طوى ملكك عنى ومحاه

لا يزال الكلام في هذه الأبيات الأربعة على البحر نفسه ، تجد فيها أن كلام أبي ماضي تقرير هادئ لحالة لمحها في موقف الشاعر ، فهو يتغلغل إلى أعمـاق نفسه ، ويفطن إلى أنه تردد عند سماع كلام الملك ، وأن نفسه حدثتـه أن يرائـي الملك ويداجيه ، ولكن كلمة الحق طفرت على لسانه .

ثم يأتي الشاعر فيبدأ كلامه في هدوء واتزان. يظهر هذا في الأبيات الآتيـة في الوزن واللفظ جميعا. فإذا انتقل إليها أخذت الشدة تظهر في تـآلف الحـروف والألفاظ . ذلك أن الشاعر يود أن يفصل للملك وجه الصواب ، وأن يبين له لـم كان ملك الشاعر أفضل في نظره من ملكه : ولهذا يختار أبو ماضي بحرا آخـر هو أطول التفاعيل ، وأشدها انبساطا ، حتى يستطيع أن يفسح المجـال للشـاعر الحكيم ان يضرب الأمثال المقنعة ويشرح للملك وجهة نظره. ولذلك ينظم الأبيـات التالية على بحر الكامل (متفاعلن ست مرات) :

القصر ينبئ عن مهارة شاعر

لبق ويخبر بعده عنكا

هو للألي يدرون كنه جماله

فإذا مضوا فكأنه دكا

ستزول أنت ولا يزول جلاله

كالفلك تبقي إن خلت فلكا

---

(١) انظر بين شاعرين مجددين د. عبد المجيد عابدين ص ١٣٨ .

والروض ؟ عن الروض صنعة شاعر

سمح طروب رائق جزل

وشى حواشيه وزين أرضه

بروائع الألوان والظل

لفراشة تحياله ، ولنحلة

تحيا به ، ولشاعر مثلي

ولد يمة تذري عليه دموعها

كيما تقيه غوائل المحل

ولبلبل غرد يساجل بلبلا

غردا وللنسمات والطل

فإذا مضي زمن الربيع أضعته

وأقام في قلبي وفي عقلي

يزعم الملك أن له القصر الذي لا تبلغ الطير ذراه : ألا يدري أن الذي أنشأ هذا القصر هو فنان ماهر ، نظم مواد البناء في صورة فنية رائعة ، وزخرفها بألوان من الجمال ، وأن القصر الذي ينشئه الفنان كالقصيدة التي ينشئها الشاعر.

ويري الملك أن هذا الروض له ، مع أن الروض صنعة الفنان الأعظم سبحانه ، هو الذي نسقه وزخرفه ولونه وظلله من أجل أولئك الذين يعشقون جمال الطبيعة ، ويستمدون منها الحياة ، كالفراشة التي تخلص حياتها للروضة ، والنحلة التي تستمد حياتها من الروضة. والشاعر الذي يستلهم الروضة ، ويتوحد فيها ، والمطر الذي بلغ من صدقه وإخلاصه للروضة أنه خشى أن تصاب الروضة بالجفاف ونباتها بالذبول ، فهطل عليها قطرات ترويها ، وتقيها غوائل المحل ، وللبلبل الغرد الذي أحس بنشوة عظيمة حيال منظر الروضة الرائع ، فجعل يغرد ويساجل بلبلا غردا مثله. هؤلاء الذين يقدرون جمال الطبيعة ويتذوقونه وترسخ محاسنها في نفوسهم وعقولهم ، ومن أجلهم وحدهم صنعها الفنان الأعظم. وما يزال الشاعر يخاطب الملك حتى ينتهي بقوله :

ومررت بالجبل الأشم فما زوى

عنى محاسنه ولست أميرا

ومررت أنت فما رأيت صخوره

ضحكت ولا رقصت لديك حبورا

ولقد نقلت لنملة ما تدعى

فتعجبت مما حكيت كثيرا

قالت صديقك ما يكون ؟ أقشعما

أم أرقما أم ضيغما هيصورا

أيحوك مثل العنكبوت بيوته

حوكا ؟ ويبني كالنسور وطورا

هل يملأ الأغوار تبرا كالضحي

ويرد كالغيث الموات نضيرا

أيلف كالليل الأباطح والربي

والمنزل المعمور والمهجورا

فأجبتها كلا ! فقالت سمه

في غير خوف (كائنا مغرورا)

لقد بدأ الشاعر مترددا هيوبا ثم أقدم على إفهام الملك في هدوء أنه لا يملك ما يدعيه حقا ، ثم اشتد الانفعال بالشاعر حتى بلغ نهايته في نهاية المقطوعة حين جابه الملك بأنه كائن مغرور!! يا لها من كلمة ! إنها من غير شك ستورد الشاعر المسكين موارد الهلاك. لابد أنها قد وقعت في نفس الملك موقع السيف القاطع .

لقد طعنه الشاعر في كبريائه ، وأنزله من عليائه ، وهنا يبدأ بحر جديد ولهجة جديدة هي لهجة الملك الغاضب الثائر في بحر ينم على الهرج والمرج والثورة .

فاحتدم السلطان أي احتدام

ولاح حب البطش في مقلتيه

وصاح بالجلاد : هات الحسام

فأسرع الجلاد يسعى إليه

فقال : دحرج رأس هذا الغلام

فرأسه عبء على منكبيه

قد طبع السيف لحز الرقاب

وهذه رقبة ثـــــــرثار

اقتله واطرح جسمه للكلاب

ولتذهب الروح إلى النار

سمعا وطوعا سيدي وانتضي

غضبا يموج الموت في شفرتيه

ولم يكن إلا كبرن أضا

حتى أطار الرأس عن منكبيه

فسقط الشاعر معروضا

يخدش الأرض بكلتا يديه

هذا البحر الذي يدل عليه اسمه في علـــم العــروض ، وهـو الســريع ، (مستفعلن مستفعلن مفعولات) ، هو البحر الذي أصبح شعراؤنا لا يستســـيغونه كثيرا ، ويقول د. إبراهيم أنيس : " والحق أننا حين ننشد شعرا من هـــذا البحــر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل ، وذلـك لقلة ما نظم منه. والآذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد وتميل إلى ما ألفته "(١) .

ولعلنا نشعر بمدي السرعة الخاطفة والاضطراب الشديد في هذه الأبيـــات الثمانية. ففيها تصوير لثورة الملك ورغبته الشديدة في التشفي بدعـــوة الجـلاد ، وأمر الملك تقبل الشاعر ، وسرعة تلبية الجلاد أمر سيده ، وكيف حدث القتـــل ، وكيف خر الشاعر قتيلا على الأرض وهو يتخبط في دمائـــه ، ويخـدش الأرض بكلتا يديه. وتتساند أصوات الحروف والمقاطع على إبراز هذه المعـــاني كلـها ،

---

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي ص ٥٨ .

ولعل القارئ أحس بهذا الحنق الشديد يتجلي في اجتماع الحاء والتاء والدال والطاء في البيت الأول :

فاحتدم السلطان أي احتدام   ولاح حب البطش في مقلتيه

وفي هذا البيت كذلك تكثر المقاطع المقفلة (التي تنتهي بسكون). أما البيت الثاني فحروفه ومقاطعه تتناسب مع السرعة والصياح الرهيب واللحظة الفاصلة في حياة الشاعر ، حين ينفلت الملك في ثورة الغضب ويصيح بأعلي صوته يطلب سيف الجلاد ، فإذا الجلاد يسرع إلى سيده مهرولا متحفزا وفي يده السيف تتابع حركاته انتظارا لأمر سيده ، يصور ذلك ترديد لفظ الجلاد مرتين في البيت ، واجتماع السين والعين في الشطر الثاني يمثل هذه الهرولة الخاطفة التي يحدثها الجلاد ، وفي أصوات قدميه وسوسة الموت ، وفي يده إنذار القضاء.

وغني عن البيان ما في البيت الثالث من تصوير لغضبه الملك على الشاعر في قوله : " دحرج رأس هذا الغلام " ، ومعناها أقوى وأشد من قومه مثلا : اقطع رأس هذا الغلام". فهو يريد من الجلاد أن يضرب عنق الشاعر في قوة وعنف حتى يهوى رأسه هويا شديدا فيتدحرج من شدة الضربة على الأرض .

وتظهر نفسية الملك كذلك في تلك التجربة المرة (فرأسه عبء على منكبيه) ، كأن رأس الشاعر يحمل أفكارا خبيثة ، وآراء فاسدة ، فما أجدر أن يستريح جسمه من هذا العضو الفاسد !

ارتاح الملك وقضى بغيته ، وهدأت ثائرته. ولم يعد لهذا البحر المضطرب السريع ضرورة أو مناسبة. فقد انتقل أبو ماضي إلى تعليق شخصي على هذا الحادث ، فانتقل إلى بحر آخر ، هو المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن). وفي هذا البحر تحس الرزانة والهدوء والعمق :

أجل هكذا هلك الشاعر   ما يهلك الآثم المذنب

فما غص في روضة طائر   ولم ينطفئ في السما كوكب

ولا جزع الشجر الناضر   ولا اكتأب الجدول المطرب

وكوفئ عن قتله القاتل بمل جزيل وخد أسيلِ

فقال له خلقه السافل ألا ليت لي كل يوم قتيل

أجل إن نواميس الكون لا تتأثر بموت أحد ولا بحياته ، مهما يكن الميت عزيزا على السماء ، أو عزيزا على الأرض. وشاعرنا هنا صادق كل الصدق في حكمه ، فلم ينحرف في تيار تمجيد الشاعر ، ولم يدع أن الكواكب قد غارت لموته ، وان الأرض قد زلزلت ، وأن الكون قد انتكس كما يفعل الشعراء التقليديون عندنا في مبالغاتهم الفجة. غنما همه أن يصور لك قطعة من الحياة في بساطة وإخلاص ، ينتزعها من الواقع ، وهل هنالك أصدق كذلك من هذه المصالح المتضاربة التي يصطرع الناس حيالها في كل لحظة من لحظات الحياة. هذا التصوير الجميل لمصيبة الشاعر الذي قتل ، ومصلحة الجلاد الذي أفاد من وراء قتله المال الجزيل والخد الأسيل ، وسروره بإطاعة أمر سيده وتمكنيه أن يكون في كل يوم قتيل .

وانتهي تعليق الشاعر وانتقل إلى تجربة أخرى تشبه حالة هياج الملك وقتل الشاعر . بل هي هذه المأساة تتمثل في هذه المرة بين الملك نفسه وملك الموت :

في ليلة طامسة الأنجم تسلل الموت إلى القصر

بين حراب الجند والأسهم والأسيف الهندية الحمر

إلى سرير الملك الأعظم إلى أمير البر البحر

ففارق الدنيا ولما تزل فيها خمور وأغاريد

فلم يمد حزنا عليه الجبل ولا ذوى في الروض أملود

تسلل الموت في الظلام الحالك إلى القصر بين الحراس والجنود وبين آلات المقاتلة على تعددها : حراب الجند ، الأسهم ، الأسيف الهندية الحمر ، فعجز الملك عن إمهال حياته ، وعجز عن الاستمتاع بالخمر واللذة أكثر مما صنع ، ترك كل شيء وفارق الدنيا مرغما .

وهناك في حومة الموت ، حيث الرهبة ، والوحشة ، وازدحـــام الجثـــث ، واختلاط العظام ، يلتقي السلطان بالشاعر وتتساوي العظمة والحقـــارة ، وتلتقـــي الكبرياء بالتواضع ، وتعانق ثياب الشاعر الرثة جواهر الملك الغالية :

في حومة الموت وظل البلى قد التقى السلطان والشاعرا

هذا بلا مجد ، وهذا بـــلا ذل ، فلا بـــاغ ولا ثائر

عانقت الأسماك تلك الحلى واصطحب المقهور والقاهر

حدث هذا في التاريخ القديم ، وتوالت الأجيال وذهب القصـــر والجيــش ، ولكن بقى شيء واحد ، أقوال الشاعر ، نتداولها ونتدارسها وتتجدد حكمتها في كل زمان وفي كل مكان ، أقوال لا تبلي على الزمن ، لأنها تلمـــس جـانب البقـــاء ، وتتحدث عن خلود الفن وهيمنة الفنان الأعظم على الوجود .

هذا ما تتضمنه الأبيات الأخيرة في هذه القصيدة الرائعـــة. صاغــها أبــو ماضي في بحر سريع الضربات حتى يتناسب مـــع الخاتمـــة ، ويـــؤذن الســـامع بالنهاية، هو بحر (مستفعلن مستفعلن فعلن) :

وتوالت الأجيـــــــال تطرد جيل يغيب وآخر يفـــــــد

أخنت على القصر المنيـف فلا الجدران قائـــــمة ولا العمد

ومشت على الجيش الكثيف فلا خـــــــيل مسومة ولا زرد

ذهبت بمن صلحوا ومن فسدوا ومضت بمن تعسوا ومن سعدوا

والشاعر المقتول باقيـــــــة أقواله فكأنها الأبـــــــــد

الشيخ يلمس في جوانبــــــها صور الهدى والحكمة الولـــد

هذا تلخيص سريع لأحقاب طوال من التاريخ وأجيال مختلفة تجئ وتذهـب. هذا القصر قد أتت عليه الأجيال ، وهذه كتل الجيش المتراصة تسير عليها الأجيال كأنها حيوان هائل ضخم يطأ بأقدامه أسرابا من النمل ، فيقضي عليها .

لعلنا بعد استعراض هذه القصيدة نستطيع أن نلمح أمرين ظاهرين :

(أولا) : أن القصيدة تتألف من عدة أبحر وعدة قواف ، اختارها الشاعر متمشية مع المعنى والحالة النفسية ، فبدأ القصة ببحر هادئ متزن وانتهى ببحر ختامي سريع الضربات. ولعله يذكرنا في ذلك بالأعزوفة الموسيقية التي تتكون من عدة أقسام أو حركات (أربعة أقسام عادة) تتداول السرعة والبطء في الإيقاع ، وتنتهي بخاتمة إيقاعها سريع .

(ثانيا) : إن الموسيقي الداخلة ، أي الناشئة من تآلف **الألفاظ** والعبارات ، مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمعاني والحالات النفسية ، **فهي كموسيقي الأوزان في هذه** القصيدة تابعة لنفسية المتكلم او الشاعر .

ويحكم الدكتور طه حسين على شعر أبي ماضي بأنه لا يحفل بالموسيقي لا في وزنه ولا في قوافيه ولا في ألفاظه. فإذا نظرنا في موسيقى علي محمود طه – وهى موسيقى لفظية – رأينا الدكتور راضيا عنها معجبا بها وموسيقى اللفظ وإن كانت سطحية شكلية ، فهي أوقع في السمع ، وأشد تنبيها للحس .

ويتصل بالموسيقي الداخلية ما نجده في تآلف الحروف والعبارات من ميل إلى البساطة أو التكلف ، والهدوء أو الصخب ، وربما لمح القارئ في القصيدة السابقة كيف أن أبا ماضي يعبر من أقرب طريق ممكن ، تعبيرا برئيا من التكلف، فليس بين ما يجول في نفسه وما يسجله على لسانه إلا لمحة واحدة من الفكر ، ومن ثم بلغ أسلوبه من البساطة أحيانا حد الركاكة وهبط إلى مستوى الابتذاك[١] ، ولكن ابتذال بعض عباراته لا يمكن أن يغض من شأن موسيقاه ، ولا أن يؤثر في قيمة فنه العالي تأثيرا كبيرا[٢] .

وقدم شيبوب محاولتين – تقريبا – نشر الأولى بالعدد الثالث من مجلة أبولو (نوفمبر ١٩٣٢) بعنوان الشراع ، والثانية بمجلة الرسالة العدد (٥٤٥) في ١٣ ديسمبر ١٩٤٣ بعنوان " الحديقة الميتة والقصر البالي ، حيث اعتمد في القصيدتين

---

(١) انظر طه حسين : حديث الأربعاء ٢٢٤/٣ .

(٢) انظر د. عبد المجيد عابدين : بين شاعرين مجددين ص ١٤٩ .

على استعمال أكثر من وزن في القصيدتين على استعمال أكثر من وزن في القصيدة الواحدة ، وعلى التنويع في عدد تفعيلات السطر الشعري وعلى عدم الالتزام بقافية محددة. فاستعمل في قصيدة الشراع مثلا أوزان البسيط والمتقارب والكامل والطزيل والوافر على التوالي في خمسة سطور متتالية هي :

والماء ذوب أماني النفس ثائرة

إلى ربها تضرع

أين الشراع فإنه لا ينظر

كذا يتلاشي الطيف بعد شروق

فيستتران بالليل العميق

ومن هذه المحاولات تجارب باكثير لاستعمال ما سماه بالنظم المرسل المنطلق والنظم الحر[١] . وقد حدد المقصود بحرية النظم تحديدا يتفق تماما والمفهوم الحديث للشعر الحر فهذا النوع من النظم عنده " حر لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد[٢] . واستعمل باكثير هذه التجارب في ترجمته لروميو وجوليت وفي مسرحيته الأخرى اخناتون ونفرتيتي ١٩٤٣ ، ونموذج من الشعر المرسل الحر . يقول فيه :

يا لها مهزلة

يالها سوءة مخجلة

مثلت دورها أمة تدعى ضلة أنها من كبار الدول سلمت للمغيرين أوطانها لتوارى في سوريا أو في لبنان الخجل أمة ولت من وجه العدو فرارا .

---

(١) انظر على أحمد باكثير : روميو وجوليت ، المقدمة ص :٣ ، لجنة النشر للجامعيين ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

(٢) انظر د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية) ، ص ٢٠٨ ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٣م .

وتضاف إلى هذه التجارب تجربة محمد مصطفي بدوى في قصائد من لندن (١٩٤٦) وتجربة لويس عوض في "بلوتو لاند وقصائد أخرى : من شعر ، الخاصة " (١٩٤٧) .

ولاشك أن مستوى الداء جيد ، وليس ثمة تدافع بين البناء اللغوي والإطار الموسيقى ، والمعاني واضحة ، وليس هناك ضرورات شعرية او تكلف في بناء الجملة لتطويعها لهذا النمط ، مما يؤكد قابليته لأن ينظم فيه الشعراء قصائدهم القصيرة والطويلة ، وذلك لأن النمط لا يخرج عن شكل استعمله الشعراء بصورة عرضية في قصائدهم[١]

إذن فلماذا يقيم المهجريون العراك العنيف مع "الخليل بن احمد " ومع أوزانه وقوافيه وزحافاته وعلله ؟

إنهم أداروا هذا العراك حول تصور خاطئ ، وهو ان هذا العروض بكل قيوده الثقيلة قد كبل عواطف الإنسان وأفكاره وحبسها في هذه الدائرة العنيفة التي قامت عليها بحور هذا العروض وأن اشتغال الناس بزحافاته وعلله قد صرفهم عن الشعر إلى النظم ، بل قد صرفهم عن كثير من مواهب الخلق والإبداع في مجالات النشاط الفكري والفني المختلفة ، فليس عندنا روايات ولا مسرحيات ولا اكتشافات ولا اختراعات ، وكل هذا بسبب العروض الذي استهلك اهتمام الناس واستأثر بكل جهدهم وغايتهم حتى " أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنه أقرب الموارد "[٢] ، هكذا يري ميخائيل نعيمة في مقاله الذي كتبه عن الزحافات والعلل[٣] في كتابه الغربال ، وهو مقال ملئ بالمبالغات والتناقضات التي لا

---

(١) انظر د. حسنى عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربي : دراسة فنية وعروضية ، جـ١ /٤٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م .

(٢) انظر ميخائيل نعيمه الغربال ص ١٠٣ دار المعارف بمصر ١٩٤٦ .

(٣) انظر السابق نفسه ص ٩٣ - ١٠٩ .

في كتابه الغربال ، وهو مقال ملئ بالمبالغات والتناقضات التي لا يسوغها شيء إلا تلك الرغبة المستمرة في تدمير تراثنا والإساءة إليه بكل الوسائل الممكنة[١] !

وليس هذا بجديد على العلوم العربية فقد وازى هذا الاتجاه اتجاه آخر كان أشد شراسة واكثر عددا في المحاولات وهو اتجاه نقد النحو العربي .

لقد دأب الشاعر المعاصر في البحث عن وسائل موسيقية يثري بها النص الشعري لديه تعويضا عما فقدته قصيدته من النواحي الموسيقية الخليلية ، ولا سيما التحرر من القافية .

فجريا على سنن الشعر القديم أشبع الشاعر المعاصر الحركة القصيرة فجعل الضمة واوا والفتحة ألفا والكسرة يا لكنه افترق عنه في أن الإشباع في إطار النظام التقليدي للقصيدة ضرورة شعرية في حين أنه في القصيدة المعاصرة ناتج عن وعى الشاعر بطبيعة الحركة ومحاولته توظيفها فنيا .

يقول صلاح عبد الصبور :

يأأيها الحب الذي ماتا

لو يرجع اليوم الذي فاتا

لو عاد يوم منك عشناه[٢]

فموت الحب ، وانقضاء يومه وتحسر الشاعر عليهما ألجـآه إلى إشباع الفتحة في (ماتا) وفي (فاتا) ليناسب هذا الإشباع التحسر الممتد لدي الشاعر .

ويشبع أمل دنقل الفتحة في النموذج التالي :

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي أبدا[٣]

---

(١) انظر حركة التجديد الشعري في المهجريين (النظرية والتطبيق) د. عبد الحكيم بلبع ص ١٢٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠م.

(٢)انظر صلاح عبد الصبور " أقول لكم " ص٣٨ ، دار الآداب ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٦٩م.

(٣) انظر أمل دنقل : العهد الآتي ص ٩٢ .

فالولادة بالنسبة للنيل عطاء مستمر يتناسب مع الأبد وللمناسبة بين هذا العطاء واستمراريته وامتداده أشبع الشاعر حركة الفتحة القصيرة فصارت ألفا .

ومن نماذج إشباع الضمة قول البياتي في قصيدته (خيانة)[1] .

ورفعت رايتك الصغيرة في طريق الطيبين

وهمست (أني منكمو)

ومضيت مرفوع الجبين

سيفا تغني الشمس شمس ظهيرة الفجر القريب

ويداك حبا ترسمان حمامة بيضاء تحتضن الصليب

وغصن زيتون خصيب

لكنها الأيام دارت والسنين

وإذا برايتك الصغيرة في الوصول وفي طريق الميتين

وإذا " بأني منكمو "

تنصب في آذان أعداء الرجال الطيبين يتعامل الشاعر مع المخاطب في هذا النص على أنه مخاتل ومخادع أعلن الانتماء للجماعة وغني معها الأحلام وأنشد القيم والمثل ولكن الأيام قد كشفت زيف انتمائه ولإعلان هذا الانتماء المزيف اختار الشاعر التركيبة " أني منكمو " ووضعها بين الأقواس مشيرا بذلك إلى نسبتها لصاحبها وكررها في النص ، والشاهد في هذه التركيبة هو إشباع حركة الضمة القصيرة فأصبحت واوا وهذا الإشباع معادل للافتعال الذي تحدث الشاعر عن بعض وجوهه كالزيف في هذا الشخص المنعوت بالخيانة ، ولأن الانتماء كان غير حقيقي فالحركة القصيرة تقنعت بالحركة الطويلة عن طريق الإشباع. بهذا استطاع البياتي أن يوظف هذا النوع من الإشباع[2] .

---

(١) انظر عبد الوهاب البياتي : المجد للأطفال والزيتون ص ٣١ ، دار الكاتب العربي ، مصر ، ١٩٦٧ .

(٢) انظر البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث د. مصطفي السعدني ، ص ٥٧ ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٨٧م .

والشاعر يتفاعل دائما مع الأصوات مدفوعا في ذلك بإيقاع الذي يسيطر عليه سابقا لعملية التشكيل " والشاعر يلبي بأن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل ، إن نزوع الإيقاع إلى التشكيل إذ يبين ويتضح بتشكل الكلمات له ، وهو الذي يكسبها مواضعها في أنظمة لغوية تحقق بنية القصيدة ودلالتها الرمزية "(١) بذلك تصبح الأصوات علامات دالة على معان يصنع من فاعلية كل منها مع الآخر وجدليتها بنص الفعل الشعري .

والقصيدة الشعرية تبني عادة من عنصرين أساسين هما : التكرار والتنوع " فالموسيقي يكرر نغمة بعينها في أنماط محددة ، وكذلك الشاعر فهو يكرر أصواتا بعينها في أنماط بعينها ، وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم والبناء (٢)" والتكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري(٣) ، والتكرار في الشعر نمطان : أحدهما " البعد القاعدي كنظام وهو المتمثل في الأوزان العروضية ، ويخضع بشكل مباشر لنموذج التكرار الحرفي الصارم الذي لا تقلل التنويعات الزخافية من رتابته ، وتتولى القافية دعمه وتأكيده . والبعد الثاني : وهو مجموعة الحروف والكلمات اللغوية الفعلية التي تنفذ هذا النظام في كل بيت وقصيدة وهو بعد أشبه بمفهوم الكلام في المصطلح اللغوي الحديث. ويتضمن توافقات الأصوات وقيم الموسيقى الداخلية الكامنة فيها "(٤) .

---

(١) انظر د. عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ص ١١٢ دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٨م .

(٢) انظر د. فاطمة محجوب : التكرار في الشعر ص ٢٩ مجلة الشعر عدد ٨ ، ١٩٧٧م .

(٣) انظر د. على البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) ص ٢١٨ _ ٢٢١ ، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١م .

(٤) انظر د. صلاح فضل : ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ص ٢١٠ ، فصول ، العدد الرابع .

ولأن حيوية التكرار ودنيا ميكيته ، تستمدان دائما – من عنصرى التوقع والمفاجأة ، والتوافق والتضاد من أنماط التعبير الشعري المعاصر ، فالبعد الأول موسيقى ، وإن اتخذ مادته من اللغة ، أما البعد الثاني ، فلغوي صرف وإن كان قد استعان بقيم الموسيقي وروحها متلبسة أنظمتها وتوافقاتها ولا غرو فإن التكرار البشري يميل " إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له ، وطغيان أنساق معينة دون أخرى على أنماط معينة ، ثم إمكانية تجسيد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصلية في بنية الفكر الإنساني "[١] .

ويعاين النسق " من حيث هو عملية معقدة ثنائية أي أنها في جذورها تتبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص ، ثم تكرارها عددا من المرات ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها. بهذه الصفة يكتسب النسق طبيعة جدلية ، إذ أن من الواضح أن التكرار ظاهرة نهائية ، لأن نهائيته تعني انتهاءه ، إذ أنها تمنع التمايز والتضاد اللذين لابد أن يتوافرا من أجل أن يتشكل نسق ما بالدرجة الأولى "[٢] .

والنسق المتكرر يتشكل من خلال تميزه من الأنساق الأخرى المستعملة في التركيب نفسه على مساحة زمانية محددة ، قم ينحل ليغيب بعد أن كان حاضرا وقد يعود تكرره بعد مسافة زمانية أخراى ومن خلال التشكل والانحلال تتشأ فاعلية الخلق الشعري في ثنائية الحضور والغياب[٣] .

وكما تخرج العربية من ميزانها ما هو غير عربي ، يخرج العروض الخليلي كل من يخرج عليه أو يختلف معه ، إلى نوع آخر من العروض ، أو الموسيقى الشعرية ، أو الإيقاع الشعري فلا عجب إذن أن تسمي اللغة الشاعرية.

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى ص ١٠٨-١٠٩ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩م .

(٢) انظر السابق ص ١٠٩ .

(٣) انظر البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث د. مصطفي السعدني ، ص ٣٢ .

ولهذه الخاصية الصرفية الوزنية سهل على الخليل بن أحمد أن يكتشف التفعيلة ، والبحر ، والدائرة. وفق قانون : التكرار بالتماثل أو التكرار بالاختلاف . فقد اكتشف الخليل أن هناك عشر تفعيلات فقط ، تشكل كل البحور الشعرية العربية وقد نص على أنها (فعولن – فاعلن – مفاعيلن – مستفعلن – متفاعلن – مفاعلتن – فاعلاتن = مستفع لن – فاع لاتن – مفعولات) . وهذه الوحدات العشر ، قادرة على أن تشكل كل الأنظمة الصوتية للعروصض التقليدي العربي بل استطاعت أن تشكل القصيدة في الشعر العربي بكل تجلياته التفعيلية .

وليس معني ذلك أن يثبت العروض عند هذه التفعيلات العشر إذ من واجب الشعراء أن يبحثوا عن تفعيلات جديدة. تكون قادرة على استيعاب مشاعرهم المتجددة ، ورؤاهم المتغيرة ، وأدواتهم النامية. فالخليل اكتشف ما هو موجود لدي الشعراء السابقين عليه ، وهنا وجب على من يأتي بعده أن ينظر في النصوص الشعرية التي جاءت بعد الخليل ليكتشف قوانين جديدة ، لم يلتفت إليها الخليل. فقد أحس الشعراء العرب في العصر العباسي بهذا المشكل ، في ظل حضارتهم المتقدمة عما سبقها – فسمعنا من بعض شعراء العصر العباسي مقولة : أنا أكبر من العروض . بل وجدنا عند أبي العلاء المعرى ما لم يقله الخليل بن أحمد في ديوانه اللزوميات . ونظام عروض الخليل ، كان سببا في محاولات الخروج المستمرة عليه في الوقت الذي لا ننكر فيه ، أنه مكتشف العلم ، وصاحب تسميات مصطلحاته ، وإجراءات التحليل العروضي . ولكن عروض الخليل نفسه ، وبمنطقه الرياضي ، يمكن أن يعطي إمكانات عروضية وموسيقية ، لم يستعملها الشعراء القدامي بالطبع. ويعود ذلك إلى التزام الخليل بمنهج رياضي منطقي ، حكمه في المادة اللغوية والشعرية كما فعل في معجم العين على سبيل المثال .

والأخفش يحسم قضية بالغة الأهمية ، هي قيام الإيقاع على أساس صوتي لغوي ، وليس على أي أساس آخر ، على الأقل – في المراحل الأولى لوضع العروض ، أي أن الأساس ، كان الواقع اللغوي الشعري وترتيب الأصوات فيه ،

وبعد ذلك جاءت المساعدات من الموسيقى والرياضة ، عند الخليل[1] . ويعني هذا أن اختيارات الخليل – وفق علم الاحتمالات بالتوافيق والتباديل والعكس – حسمت ما يختاره من الوحدات المكونة لبنية العروض الصوتية لديه. ابتداء من السبب وانتهاء بالدائرة . وهذا ما جعل عروض الخليل كميا في جوهره لا يحتسب كيفيات الأداء الصوتي . او يحتسب المستويات الموجودة داخل كل صوت أو حركة أو مقطع[2] .

تلك هي فكرة التوليد العروضي التي أردنا أن تكون بحثا في قدرة العربية وكفاءة أوزانها.

ولعل التجوز في قوانين العروض والمخالفة في نظام القوافي يزداد قربا من بناء الموشحة الأندلسية في بعض النماذج الأخرى ، التي تستعمل شيئا شبيها بنظام الأغصان والأقفال التي يقوم عليها بناء الموشحة ، ويتكون هذا النمط في كل مقطوعة من مقطوعاته من ستة أشطر ، منها أربعة طويلة متحدة الوزن والقافية ، وهي تقابل الغصن في الموشحة ، واثنتان قصيرتان متحدتان كذلك في الوزن والقافية ، وهي تقابل القفل ، ومن هذا قصيدة لنسيب عريضة عنوانها " على طريق ارم " يقول فيها :

يا حداة القلوب رفقا　　　طال درب الهوى وشقا

فالأم القلوب تشقى　　　هل لها وقفة فتلقى

راحة في الدروب

يا حداة القولب

خيم الليل فوق ركب　　　أثقلتهم رحال حب

ليس يدرون أي درب　　　ينتهي باللقا ، وقلبي

---

(١) انظر د. سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربي ص١٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٣م .

(٢) انظر د. مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات) ص١٥٠ ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٩٥م .

في مطايا الركوب

كاد شوقا يذوب

وبين طول الأشطر وقصرها ، والمناوحة بينها بالقوافي المتنوعة نرى ألوانا متعددة من الأشكال الموسيقية التي ابتدعها المهجريون على غير مثال سابق، فهم يتوسعون في نظام المربعات والمخمسات والمسمطات والمجزوءات وما إليها توسعا يجعل منها ألوانا جديدة لا تجرى على ما هو مألوف بين أشكال القصيدة العربية ، وهذا مما يجعل محاولتهم تلك بعيدة عن محاولة الضبط والتقنين .

فنحن نرى مثلا نماذج أخرى من شعر المهجرين ، لا تكاد تلتزم منهجا معينا أو قاعدة محددة ومن هذا مثلا قصيدة لنعيمة بعنوان " من سفر الزمان " يوجه الحديث فيها إلى سنة مدبرة ، يقول :

روحى فكم شبت وشابت سنين

من قبل أن بانت حواشيك

واليوم كف الدهر تطويك

عنا نومن يدري متى تنشرين

روحي وخلينا

بالأرض لا هينا

ترعى أمانينا

في برج أوهام

ما بين أيام وأعوام

تأتي وتمضى ، وهي سردفين(١)

فبصدد هذا النموذج ، نجد أنفسنا أمام شكل صياغي جديد كل الجدة ، فهو لا ينتمي إلى طريقة الموشحات ، ولا يخضع في صورة أوزانه وقوافيه وتوزيع أشطره لنظام من النظم المعروفة ، ولكن هذا النموذج ليس من الشكل الحر ، لأن

---

(١) انظر ميخائيل نعيمة : همس الجفون ص ٢٦ وما بعدها .

نوعا من الخضوع للنظام الموسيقى يتميز ويتكرر في القصيدة ساريا في ثناياهـا ، يبعده عن الشكل الحر .

ويستعمل المهجريون نظام المربعات والمخمسات ولكنهم يتصرفون في ذلك ألوانا من التصرف ، بحيث تصبح أنماطا جديدة ومتعددة ، ولجـبران مقطوعة معقدة بعض الشيء في بنائها الموسيقى ، لأنه يناوح فيها بين أشطر قصار وطوال، ولكنه يلتزم نسقا صحيحا لا غبار عليه ، يقول :

بالله يا قلبي اكتـم هواك

واخف الذي تشكوه عمن يراك تغنم

من باح بالأسرار

يشابه الأحمق

فالصمت والكتمان

أحرى بمن يعشق

بالله يا قلبـي إذا أتـاك

مستعلم يسأل عما دهاك فاكتم(١)

وقد يجمع بعضهم في القصيدة الواحدة بين بحرين مختلفيـن ، فتفعيـلات البحر الواحد تستطيع القيام بما يريد الشاعر أن يقوله ، ولكن المسألة في النهاية لا تعدو أن تكون إلا ضربا من الرغبة الملحة دائما في الخروج عن المألوف..

من هذا النمط مقطوعة لندرة حداد التزم فيها تفعيلات البحـر الخفيـف ، ولكنه يختم كل مقطوعة في قصيدته بشطر من الرجز يقول فيها :

إن رأيت الفقير يهتز ضعفا سائلا من يمر عونا وعطفا

ورأيت البخيل يجتاز خطفا لا يبالي وليس يبسلـو كفا

لا تذمي ميوله وشعوره

---

(١) انظر جبران خليل جبران : البدائع والطرائف ص ٢١٠ ، مطبعة يوسف كوس بمصـر، ١٩٢٣م .

فهو بلا وجدان[1]

ومن هذا النسق أيضا محاولة شفيق المعلوف في ملحمته " عبقر " جمع فيها بين تفعيلات السريع والرجز ، وهما قريبان ، وبخاصة في الضرب حيث تكون " مستفعل " توازي " مفعولن " ولكن يتميز عند شفيق المعلوف أحيانا أشطر من السريع وأشطر من الرجز ، لا سبيل إلى إدماجها معا يقول الشاعر في أحد المقاطع :

ويحك يا إنسان

ألق عصا سحرك

زعرت فينا الجان

فعذن بالشيطان

من شرك

وددت يا غادر لو أنني

أطلقت ثعباني لا ينثني

عنك ، فيرديك ولكنني

أخشى على الثعبان

من غدرك

في نابه السم كان

وصار في صدرك

فليس هذا الصل بالأفعوان

بل أنت يا ثعبان

فعد إلى وكرك[2]

ولاشك أن مجرد نظرة إلى هذا النمط ، تبين مناوحة الشاعر بين السريع والرجز ، ولا يتقيد الشاعر بنسق معين ، بل يتحرك برغبته الخاصة ، ولعل مما

(١) انظر ندرة حداد أوراق الخريف ص ٥٢ نيويورك ١٩٤١م .

(٢) انظر ملحمة عبقر : شفيق المعلوف ، ص ١٦١ ، سان باولو ، ط٤ ، ١٩٤٩م .

يجعل للشاعر مندوحة في مثل هذا التحرر والتنوع أن ذلك الشعر من النمط الملحمي " الذي يناجي الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان " كما قال العقاد[١] .

كما أن بعض العروضيين يعدون السريع صورة من صور الرجز وتطبيق ذلك في المنظومات العلمية والتعليمية وأشهرها ألفية بن مالك ناهينا بأن التركيب والقدرة على التصرف فيها التي يؤلف هذا النظام المزدوج من التفاعيل كما أن التجارب الأولى من شعر التفعيلة مزجت بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة حتى إنهم أدخلوا الوافر في قائمة البحور حتى إنهم أدخلوا الوافر في قائمة البحور صافية التفعيلة شأنه شأن الهزج .

وموسيقى الشكل الجديد توصف بأنها مركبة أو تتجه نحو التركيبية ، وتوصف موسيقى الشكل القديم بالبساطة .

ويعبر " نزار " عن ذلك بأن البناء الموسيقى في القصيدة الجديدة مركب من فلذات نغمية تعلو وتخفت ، وتصطدم وتفترق ، وتنزق وتقسو ، وتهدأ وتنفعل ويتولد من هذه الحركة الدائمة لذرات القصيدة موسيقى داخلية ، هي إلى البناء السيمفوني أقرب منها إلى دقات الساعة الرتيبة[٢] . ثم يقول في موضع آخر " لقد تجاوزنا مرحلة " ربابة الراعي بإيقاعها البدائي البسيط ، إلى مرحلة البناء الموسيقى المتداخل[٣] .

وقد رأينا فيما سبق تشبيهه القصيدة العمودية بالخطوط المتوازية ، والقصيدة الجديدة بالجسم ذي الأبعاد الثلاثية ، ولعله يقصد بهذا التشبيه –

---

(١) انظر مقدمة العقاد لديوان المازني : ص ١٤ ، مطبعة المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٦١م .

(٢) انظر نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ص٣٥ ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٦٧م .

(٣) انظر السابق ص ٤١ .

بالإضافة لما سبق – أن يعبر عما في الشكل العمودي من بساطة ، وما في الشكل الجديد من تركيب .

والشاعر الجديد في رأى صبري حافظ حسين استبدل مفهوم التجربة الشعرية بالمفهوم القديم عن " أغراض القريض " ، قطع بهذا المفهوم رحلة طويلة امتدت من القصيدة الغنائية البسيطة ذات الصوت المفرد و " الإيقاع المنفرد " حتى القصيدة التركيبية ذات البناء الكثيف ، و" الأصوات المتداخلة " والإيقاعات المتناغمة ، والمستويات المتعددة من المعني .ولكنه لم يتطور من المفهوم القديم إلى المفهوم الجديد " قفزا ، بل مر في خلال ذلك بالقصيدة القصصية ذات النفس القصير ، والقصيدة الغنائية التي تنطوى على أكثر من صوت واحد ، والقصيدة الدرامية التي استوعبت في بنيانها بعض مطامح التجربة الشعرية الجديدة لفترة ، ثم ضاقت عليها فتجاوزتها لوعاء أكثر اتساعا ، أو حاولت أن تجرى داخل بنية الوعاء القديم بعض التعديلات تستطيع أن تستوعب الروافد الجديدة للتجربة. فبعد أن كانت القصيدة الجديدة مجموعة من الاستطرادات النغمية العذبة ، والصور الشعرية الشفيفة ، أصبحت بناء تركيبيا معقدا يستعمل مجموعة كبيرة من الأدوات والوسائل البنائية التي تصوغ مسار الحركة الشعرية في القصيدة الجديدة(١) .

ويحاول صبري حافظ أن يميز بين مرحلتين في تاريخ الشعر الجديد ، ولا يعمم الحكم على الشعر الجديد كله . فالواقع أن الدراسة الدقيقة تكشف عن تطورات متعددة مر بها الشكل الجديد من نواحيه المختلفة(٢) .

فالبند ضرب من الشعر شاع في الرسائل الإخوانية في العراق منذ القرن الحادي عشر الهجري ...

---

(١) انظر صبري حافظ : مهرجان المريد الثاني ص ٢٧٨ ، بغداد ١٩٧٣م نقله على يونس " النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى الجديد ، ص ٢٢٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م .

(٢) انظر د. على يونس : النقد الأدبي ص٢٢٠ .

وهو يقوم على وزنين هما الرمل والهزج ، يستعمل الشاعر من الرمل ضربين هما (فاعلاتن) و (فاعلاتان) فإذا استعمل الأول بقى على وزن الرملى لا يتخطاه ، حتى إذا جاء فجأة بشطر ضربه (فاعلاتان) انتقل إلى الهزج .

والشاعر يستعمل من الهزج ضربين أيضا هما (مفاعيل) و (فعولن) فإذا استعمل الأول بقى على وزن الهزج ولم يتجاوزه ، وهو لا يتخطاه إلا إذا جاء فجأة بشطر هزجي ضربه (فعولن) فإذ ذاك يعود إلى الرمل. فإن الشاعر لا ينتقل من الرمل إلى الهزج إلا لأن (فاعلاتان) التي جاءت ضربا للرمل تأتي بالمقطع (علاتان) المساوى للتفعيلة (مفاعيل) تفعيلة الهزج . أما كيف تتم النقلة من الهزج إلى الرمل فبورود ضرب الهزج (فعولن) الذي هو الجزء الأول من (فعولن فا) المساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (مفاعيلن) نفسها فكأن الشاعر لم ينتقل من الهزج أصلا مع انه انتقل. عن الموسيقى تجعل السمع يقبلها قبولا تاما. لذلك يتم الانتقال دون أن يقصد الشاعر او أن الشاعر ينتقل – إن كان لا يعرف العروض – بالسليقة دون أن يلاحظ انه انتقل – والكلام للشاعرة – هي الطريقة التي نشأ فيها البند لأول مرة ، فلا أظن الشاعر جلس وقنن ونسق ورتب للانتقال من وزن إلى وزن ، وإنما تم ذلك بنظرة موسيقية لغوية كما نشأ الشعر كله في الحياة الإنسانية .

ومثال البند من قصيدة (الملكة والبستان) في هذه المجموعة وهذا أولها مع تفعيلات كل شطر .

أرضه تبر وأسرار

فاعلاتن فاعلاتان (رمل)

وفيه تثمر النار

مفاعيلن مفاعيل (هزج)

سيولا من تسابيح وليمون وأسلحة وثوار

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن مفاعيل (هزج)

وفيه يدفن الضوء إلى قلب العناقيد

مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن مفاعيل (هزج)

وتخضل المواعيد

مفاعيلن مفاعيل (هزج)

تدوس الريح إذ تعبر في المرج سجاجيد

مفاعيلن مفاعيل مفاعيل مفاعيل

وفيه يدفن الضوء إلى قلب العناقيد

مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن مفاعيل (هزج)

وتخضل المواعيد

مفاعيلن مفاعيل (هزج)

تدوس الريح إذ تعبر في المرج سجاجيد

مفاعيلن مفاعيل مفاعيل مفاعيل

من العشب الطرى

مفاعيلن فعولن (هزج)

أنه بستان ثوار وزيتون شذي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (رمل)

في ثراه القمرى

فاعلاتن فعلاتن (رمل)

واستعمال (مفاعلتن) تفعيلة مجزوء الوافر في الشطر الثالث . وهذا يعد خطأ عروضيا لمجرد ورود مفاعيل – بضم اللام – المكفوفة فإنها تفعيلة هزجية لأن الكف لا يرد في مجزوء الوافر . والقدماء من شعرائنا قد وقعوا فيه مثل السراج الوراق ، كما وقع فيه الشعراء المعاصرون أيضا . وليس فيه ضير كبير ولذلك استعملته نازك الملائكة في كل قصائد البند التي نظمتها ، ففيها ترد التفعيلة (مفاعلتن) ، مع الكف الذي هو ظاهرة هزجية خالصة . وشعراء البند القدماء لم يأتوا بتفعيلة الوافر في سياق البند . فإن بنودهم كانت كلها من الهزج والرمل ، أو من الهزج وحده أحيانا ، في حين جاء بند نازك أحيانا من مجزوء الوافر

والرمل وهذه إضافة أضافتها إلى البند . وسبب استساغتها أن تفعيلة مجزوء الوافر (مفاعلتن) تفعيلة الهزج نفسها ، والعروضيون لا يستطيعون التمييز بين مجزوء الوافر المعصوب ، والهزج إلا بشيء واحد هو أن الكف – وهو حذف السابع من مفاعيلن – يدخل الهزج ولا يدخل مجزوء الوافر المعصوب . ومن ثم عندما تنظم بندا من مجزوء الوافر – مع ورود تفعيلة أو تفعيلتين مكفوفتين – فليست ترتكب شططا وهذا ما احتملته حتى أسماع القدماء من شعرائنا أحيانا(١) .

---

(١) انظر نازك الملائكة : للصلاة والثورة ص ٢٦ وما بعدها ، بغداد ، ١٩٧٨ م.

خاتمة ونتائج

ولم تتوقف حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي عندما أحدثته الموشحات الأندلسية من نظم جديدة في بناء القصيدة ، ولكنها انطلقت إلى أشكال أخرى تمثلت فيما عرف من حركات البند العراقي والشعر المرسل والشعر الحر .

ولكن الذي نريد استخلاصه من هذه الظاهرى هو أن موسيقى الشعر العربي التقليدية المتمثلة في عروض " الخليل بن أحمد " بأوزانه وقوافيه لم تكن على الرغم مما فيها من مرونة واتساع نغمي مصابة بالجمود ، ولكنها أثبتت قابليتها للتوليد كلما دعت الحاجة إلى ذلك ، كما أثبتت بمقدماتها الذاتية الأصلية قدرتها على التعبير عن أدق التجارب التي عايشها الإنسان العربي في عصوره المختلفة ، حتى في هذا العصر الذي نعيشه ، لم يضق هذا الشكل الموسيقى الموروث بالتغبير عن هذا كله في جمال وروعة وتأثير طالما أتيح له الشاعر المطبوع الذي يعهيمن على أدواته هيمنة كاملة . ذلك لن المسالة ليست في قوانين العروض وإنما هي في تطور اللغة واستعمالاتها وطرق صياغتها وإنما هي في تطور اللغة واستعمالاتها وطرق صياغتها المتعددة التي تختلف من بيئة إلى بيئة ومن عصر إلى عصر ومن جنس أدبي إلى جنس أخر كل هذه التنويعات إلى جانب ما يسمح به نظام اللغة ونظام العروض جعلت الشعر العربي مواكبا لحركة الأمة في جميع أمورها.

ونخلص من هذه المعطيات إلي تحقيق النتائج الآتية :

١- أدي تعدد صور الرجز واستعمالاته التامة والمختصرة والمشطور والمنهوك وظهور قصيدة في القرن الثاني يشتمل السطر منها على تفعيلة واحدة(مستفعلن) إلى فتح باب التحرر من الأوزان ووجود المبرر للشعر الحر الذي اختلفت لغته وتراكيبه عن لغة الشعر التقليدي .

٢- اتحد النسق الإيقاعي للكامل مع النسق الإيقاعي للرجز ليعطيا أكبر عدد ممكن من التراكيب اللغوية التي قد تتشابه في الهيئة التركيبية مع وجود فروق تركيبته طفيفة ناشئة عن الفارق في الحركة بين تفعيلتي (متفاعلن) و(مستفعلن) واختصاص كل منهما بزحافات خاصة بتفعيلته بالرغم من تساوى كم التفعيلتين اللتين تتكونان من سببين ووتد خصوصا عند إضمار تفعيلة الكامل فتتشابه التفعيلتان كما وكيفا فتظل الزحافات التي تصيب كل تفعيلة على حدة هي المميز لنوع التركيب اللغوي .

٣- أدي العدد الهائل من الزحافات والعلل التي تصيب التفعيلات الستة المحدودة للبحور موحدة التفعيلة وموضوع البحث إلى توليد عدد هائل من التراكيب العربية المتنوعة .

٤- أدي عدد الزحافات الكبير الذي يصيب تفعيلة المتقارب المحدودة بالإضافة إلى وجود تفعيلة المتقارب المحدودة بالإضافة إلى وجود أربع تفعيلات في كل شطر إلى إمكانية أن تصبح التراكيب المصوغة على بحر المتقارب إلى لغة تشبه اللغة النثرية فتضاف بذلك إمكانية جديدة إلى جانب إمكانات الرجز المتعددة .

٥- أدي التماثل في البناء الصرفي مع البناء الموسيقى في اللغة العربية إلى تطور الأوزان العروضية دون المساس بجوهر اللغة وقواعدها الصرفية والنحوية ، كما يؤدي إلى فتح باب هذا التطور إلى مدى أبعد وفقا لتطور الأجناس الأدبية وما يطرأ على أشكالها لمناسبة مضموناتها .

٦- اتحدت عناصر ثلاثة لتنشيط عملية التوليد وهي إمكانات الزحاف في التفعيلة الواحدة ، وإمكانات تعدد الأضرب في البحر الواحد ، وإمكانات التنويع في القافية بعناصرها الإيقاعية جميعا المكونة من الحروف والحركات وطرق انتظامها .

٧- لزوم الشعراء الردف في سبعة عشر نوعا من الأضرب لا يرتبط بالوزن يتم في هذه الأنواع بالردف وغيره .

٨- وقد عبر الخليل عن هذا الاختيار الملتزم ، حين ألزم هذه الأنواع الردف .
وعمله هذا يعد ربطا لأحكام العروض بأحكام القافية وهـــذه هـــي الصـــورة الوحيدة التي تتدخل فيها القافية لفرض أسسها الصوتية على الأسس الإيقاعيـــة للعروض. ولذلك ألزم الخليل هذه الضروب الردف ، معبرا عن هذه العلاقـــة بين العلمين ؛ ولذلك فالتوليد مرتبط بتعدد استعمالات الوزن وتعدد الأضـــرب وصور الإيقاع في القافية معا .

٩- وضع الخليل صيغا ليفرق بين القافية المجردة والمؤسسة والمردفة ، فـــي حالة كونها مقيدة أو مطلقة ، وفي حالة وصلـــها بـــالألف أو لاواو او الـــهاء الساكنة ، في حالة وصلها بالهاء المتحركة مع تنوع الخروج بين الألف والواو أو الياء وهذا توليد آخر من حيث أنواع القوافي يضاف إلى التوليد الناشئ عن تطور الأوزان بتعدد استعمالاتها .

الفهرس

كتب للمؤلف - نشر دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية

[١] المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر .

[٢] العربية والوظائف النحوية ، دراسة في اتساع النظام والأساليب .

[٣] منهج السيوطي النحوي ، دراسة في المطالع .

[٤] العربية والتطبيقات العروضية .

[٥] القيمة الوظيفية للصوائت ، دراسة لغوية مقارنة .

[٦] النحو والفكر والإبداع ، دراسة في تفكيك النص وتوثيقه .

[٧] العربية والفكر النحوي ، دراسة في تكامل العناصر وشمول النظرية .

[٨] لسان عربي ونظام نحوي .

[٩] من أصول التحويل في نحو العربية .

[١٠] المنظومة النحوية دراسة تحليلية .

[١١] وظيفة التاء في النظم والرسم والبناء .

[١٢] النظم والمجتمع ، دراسة في اللغة والقواعد والأوزان .

[١٣] في التحليل العروضي لأبنية اللغة وتراكيبها .

[١٤] التوليد العروضي ، بحث في قدرة العربية وكفاءة الأوزان .

[١٥] القيمة الحضارية للعقلية العربية في قوانين التوليد العروضي .

[١٦] اللحن والإيقاع ، دراسة في تطور لغة الشعر وموسيقاه .

[١٧] متانة النسج وجمال التركيب ، بحث في قيمة الأسلوب الشعري .

[١٨] عناصر الإيقاع اللغوية ، المظاهر والوظائف والمستويات .

[١٩] دراسة متقدمة في علم العروض .

[٢٠] دور أنظمة التحليل اللغوي في درس عروض العربية المعاصر وإيقاعها .

[٢١] المدخل إلى علم الصرف على ضوء دراسة اللغة والنحو - الجـــزء الأول
[متطلبات التحليل في النظام الصرفي] .

[٢٢] خصائص الأفعال وما شابهها من الأسماء .

[٢٣] الفصائل الصرفية ، النسب والتصغير وتوكيد الفعل والعدد .

[٢٤] الاشتقاق والمشتقات .

[٢٥] الإعلال والأسماء المعتلة .

[٢٦] الإبدال والقلب المكاني وفصيلة الجنس .

[٢٧] علاقة خصائص الأفعال بتصنيف المصادر وتقاسيمها .